

# LYCÉE

OU

# COURS DE LITTÉRATURE

ANCIENNE ET MODERNE.

TOME V.

PARIS, IMPRIMERIE DE COSSON,
Rue Saint-Germain-des-Prés, n° 9.

# LYCÉE

OU

# COURS DE LITTÉRATURE

ANCIENNE ET MODERNE,

PAR J. F. LA HARPE.

PRÉCÉDÉ

D'UNE NOTICE SUR SA VIE ET SES OUVRAGES,

PAR M. SAINT-SURIN.

TOME CINQUIÈME.

SIÈCLE DE LOUIS XIV. — POÉSIE.



A PARIS,
CHEZ EMLER FRÈRES, LIBRAIRES,
RUE GUÉNÉGAUD, N° 23.
M DCCC XXIX.

# INTRODUCTION,

OU

## DISCOURS SUR L'ÉTAT DES LETTRES EN EUROPE,

DEPUIS LA FIN DU SIÈCLE QUI A SUIVI CELUI D'AUGUSTE, JUSQU'AU RÈGNE DE LOUIS XIV,

Tel qu'il fut prononcé en 1797.

Nous avons parcouru ces beaux siècles de la Grèce et de Rome, qui ont été ceux de la gloire et des prodiges de l'esprit humain : nous avons voyagé au milieu de ces grands monuments dont le temps a respecté du moins une partie qui doit faire à jamais regretter l'autre. Si long-temps ensevelis dans les vastes et profondes ténèbres dont la barbarie obscurcissait la terre aux premières lueurs de la raison et du goût, le travail et l'érudition les débarrassèrent des décombres qui les couvraient, et de la rouille qui les avait noircis. Le génie, au moment où il s'éveilla comme d'un long sommeil, ne put les contempler qu'avec cet enthousiasme qui apprend à égaler, ou du moins à imiter ce qu'on admire ; et, dans la suite, la satiété, le paradoxe et une rivalité mal entendue leur ont insulté avec une orgueilleuse ingratitude, à cette époque où l'esprit devient subtil et contentieux, en même temps que les grands talents deviennent plus rares ; où la prétention de

juger l'emporte sur le besoin de jouir ; où l'on médit de ce qui a été fait, à mesure qu'il devient plus difficile de bien faire, enfin, où l'on ne conserve plus guère d'autre goût que l'amour aveugle de la nouveauté, quelle qu'elle soit ; goût pervers et dépravé, qui calomnie le passé, corrompt le présent, et, méconnaissant tous les principes du beau et du bon, laisse à peine l'espérance de l'avenir.

Nous avons suivi des yeux les chantres d'Achille et d'Énée dans la carrière immense de l'épopée, et mêlé nos applaudissements à ceux de la Grèce assemblée, lorsqu'elle couronnait sur le théâtre les Euripide et les Sophocle, et que, dans les jeux olympiques, elle décernait des palmes au courage, à l'adresse, à la force, au son de la lyre de Pindare, que nous avons retrouvée depuis dans les mains de cet heureux favori de la nature et de Mécène, qui savait passer si facilement du sublime aux chansons, et de la morale du Portique à celle d'Épicure. Nous nous sommes crus un moment, dans le Lycée, Grecs ou Romains (et c'est ainsi seulement qu'il pouvait nous être permis de le croire), quand l'éloquence elle-même, sous les traits de Cicéron ou de Démosthène, est montée dans la tribune d'Athènes et de Rome avec cet air de grandeur qu'elle devait avoir dans les anciennes républiques, et ce caractère énergique et fier, si naturellement empreint sur le front des orateurs de la liberté, si ridiculement contrefait de nos jours sur celui de la servitude factieuse ou de l'hypocrite tyrannie.

La muse de l'histoire s'est montrée à nous non moins majestueuse, entourée de tous les héros qu'elle faisait revivre. Mais, en descendant à l'âge suivant, la décadence nous a déjà frappés. Les traits brillants de Lucain, tout l'esprit de Pline et de Sénèque, les pointes de Martial, n'ont servi qu'à nous faire sentir davantage quels hommes c'étaient que Cicéron, Virgile et Catulle. La Grèce ne peut plus se glorifier que de son Plutarque, qui se place encore au rang des classiques. Rome a son Quintilien, qui défend le bon goût du siècle précédent contre la cor-

ruption du sien ; mais, plus heureuse que la Grèce, elle montre encore à la postérité un homme unique, Tacite, qui seul, la tête aussi haute que tout ce qui l'a précédé, reste debout comme une colonne parmi des ruines.

Au-delà de ce point où nous nous sommes arrêtés, que trouvons-nous? Un désert et la nuit.

Quelles sont les causes de ces étonnantes révolutions de l'esprit humain? Pourquoi ces éclipses si longues, qui succèdent à l'éclat du plus beau jour? D'où vient qu'on a vu le même flambeau tour à tour briller et s'éteindre, et se rallumer encore chez certains peuples, tandis que chez d'autres il semble avoir disparu pour toujours, ou même ne s'est jamais allumé pour eux? Quelle est cette espèce de prédilection accordée par la nature à certains siècles, où l'on dirait qu'elle a pris plaisir à développer toute sa puissance productive, à prodiguer ses richesses, à répandre ses trésors comme par monceaux? Inépuisable et toujours la même dans ses productions physiques, est-elle donc si bornée dans son énergie morale, et n'a-t-elle en ce genre qu'une fécondité passagère, qui la condamne ensuite à une longue stérilité? Cette question, souvent agitée, peut fournir cependant de nouveaux aperçus, quand il s'agira, vers la fin de ce *Cours*, de chercher un résultat satisfaisant dans la querelle trop longue et trop fameuse sur les anciens et les modernes. Aujourd'hui je ne me propose qu'un résumé rapide et succinct, où, ne m'arrêtant qu'aux faits, sans discuter les causes, je rappellerai quel a été, à différentes époques, le sort des lettres et des arts, depuis la fin du siècle qui a suivi celui d'Auguste, jusqu'aux temps où le génie vit renaître de beaux jours sous les Médicis, et répandit ensuite sous Louis XIV cette éclatante lumière qui a rempli le monde, qui offusque aujourd'hui plus que jamais la médiocrité jalouse et l'ignorance présomptueuse, mais qui appelle encore les regards des hommes de sens, comme dans une nuit obscure des voyageurs égarés tournent les yeux vers le point de l'horizon d'où l'on verra renaître le jour.

Quoiqu'on ait observé, avec raison, que le règne des arts a toujours été, chez les anciens comme chez les modernes, attaché à des temps de puissance et de gloire, il paraît cependant que, pour fonder et perpétuer ce règne, ce n'est pas une cause suffisante que la prospérité d'un gouvernement affermi. On en avait la preuve dans cette période de plus de quatre-vingts ans qui s'écoula depuis Trajan jusqu'au dernier des Antonins, sous des souverains comptés parmi les meilleurs dont le monde ait conservé la mémoire. L'histoire remarque que les nations furent alors aussi bien gouvernées qu'elles pouvaient l'être, parce que la vertu était sur le trône avec une philosophie qui se piquait d'être éminemment morale et religieuse, comme celle de notre siècle s'est piquée de n'être ni l'un ni l'autre. La vertu régna comme la loi : la terre fut heureuse, et le génie fut muet. Il y eut encore quelques hommes d'esprit et de goût, tels que le critique Longin, le moraliste satirique Lucien, et, par suite, des historiens du second ordre, tels qu'Ammien Marcellin, Hérodien et d'autres; mais, dans l'éloquence et la poésie, Rome et la Grèce étaient réduites aux déclamateurs et aux sophistes, les uns occupés à vendre des louanges, les autres enfoncés dans les disputes de l'école.

Cependant, vers le milieu du quatrième siècle, lorsque l'empire romain, chancelant sous le poids de sa grandeur, était forcé de se partager pour se soutenir; lorsque Rome n'était déjà plus la seule capitale du monde, quand les ressorts de l'autorité étaient affaiblis, quand les barbares menaçaient de tous côtés le peuple dominateur et corrompu, qui ne se défendait plus que par sa discipline militaire, une éloquence nouvelle naquit avec une nouvelle religion, qui, des prisons et des échafauds, venait de monter sur le trône des Césars. Cette voix auguste et puissante était celle des orateurs du christianisme; et le cercle des préjugés particuliers rétrécit tellement les idées, que peut-être entendra-t-on ici avec quelque surprise des noms qui ne sont guère plus cités parmi nous que dans les chaires évangéliques, et qu'on s'étonnera

de voir au rang des successeurs de Cicéron et de Démosthène des hommes en qui l'on est accoutumé de ne voir que les successeurs des apôtres [1]. Mais, sans blesser le respect qu'à ce dernier titre doivent tous les chrétiens aux Basile, aux Grégoire, aux Chrysostome, je puis les considérer ici principalement sous le rapport des talents et du génie. Pourquoi faudrait-il détourner les yeux quand nous rencontrons ces grands hommes à la place qu'ils doivent occuper dans le tableau des différents âges littéraires? Sans doute, ils appartiennent particulièrement à l'église, qui les a consacrés à la vénération publique : c'est surtout à elle à rappeler les services qu'ils ont rendus à la religion, les victoires qu'ils ont remportées sur l'hérésie, les exemples qu'ils ont donnés de la sainteté pastorale, les lumières qu'ils ont répandues parmi les peuples, les tourments qu'ils ont soufferts pour la foi ; mais ils appartiennent aussi à l'histoire et aux lettres humaines.

[1] Dans le compte qu'a rendu de cette séance un des coopérateurs des *Nouvelles politiques*, distingué par sa touche spirituelle et fine, il est dit que *ce morceau a fait languir un moment l'attention, et qu'il aurait été applaudi il y a vingt ans.* Je puis attester que ce même morceau, où je n'ai rien changé, fut *applaudi* en 1788. Ce n'est pas qu'il y eût alors plus de religion qu'aujourd'hui : il y en avait moins; mais c'était une autre espèce d'incrédules : ceux d'alors l'étaient de la façon de Voltaire; ceux d'aujourd'hui le sont de la façon de Chaumette et d'Hébert. Les hommes instruits sentaient que l'orateur remplissait une partie essentielle de son sujet, en examinant une époque aussi remarquable que celle de l'éloquence chrétienne, la seule qui fût connue dans le monde pendant plusieurs siècles. Ils savaient qu'il n'était pas impossible qu'on fût un saint, et pourtant qu'on ne fût pas un sot; qu'on pouvait louer le génie et les vertus d'un saint, même sans être *dévot,* comme Voltaire a loué saint Louis; qu'on pouvait aller jusqu'à nommer *saint Augustin* et *saint Chrysostome* sans faire *une capucinade.* Au reste, ce que j'en dis n'est pas pour me plaindre; au contraire, c'est pour nous féliciter de nos progrès. Du temps de Joseph Lebon, celui qui aurait nommé un saint eût été égorgé sur-le-champ; aujourd'hui les *athées jacobins* se contentent de crier *à la dévotion,* en attendant mieux. Quel pas nous avons fait!

L'histoire, en nous affligeant du récit des crimes qui furent alors, comme dans tous les temps, ceux de la tyrannie, de l'ambition et du fanatisme, nous offre le contraste de tant d'horreurs dans le portrait fidèle et avoué de ces héros de l'Évangile. L'histoire nous présente en eux les plus touchants modèles des plus pures vertus, nous les fait voir réunissant la dignité du caractère à celle du sacerdoce, une douceur inaltérable à une fermeté intrépide, adressant aux empereurs le langage de la vérité, au coupable celui de sa conscience qui le tourmente, et de la justice céleste qui le menace ; à tous les malheureux, celui des consolations fraternelles. Les lettres les réclament à leur tour, et s'applaudissent d'avoir été pour quelque chose dans le bien qu'ils ont fait à l'humanité, et d'être encore, aux yeux du monde, une partie de leur gloire : elles aiment à se couvrir de l'éclat qu'ils ont répandu sur leur siècle, et se croiront toujours en droit de dire qu'avant d'être des confesseurs et des martyrs, ils ont été de grands hommes ; qu'avant d'être saints, ils ont été des adorateurs.

En les regardant sous ce point de vue, soit que l'on mette à part l'inspiration divine, soit que l'on reconnaisse encore la Providence dans les moyens naturels dont elle se sert, on peut observer les causes qui contribuèrent à donner cette nouvelle vie à l'éloquence, oubliée depuis si long-temps. Un nouvel ordre d'idées et de sentiments à développer, une foule d'obstacles à combattre et d'adversaires à confondre, la nécessité de vaincre par la persuasion et l'exemple, qui étaient les deux seules forces de la religion naissante : voilà ce qui dut animer le génie des fondateurs et des défenseurs du christianisme. Le paganisme, long-temps persécuteur, était encore redoutable, même depuis que Constantin eut fait régner l'Évangile. Les zélateurs de l'ancienne religion avaient pour eux, selon les temps et les circonstances, des intérêts de parti, et, dans tous les temps, l'intérêt de toutes les passions divinisées par le polythéisme. Mais il faut avouer que ce n'étaient sous aucun rap-

port des hommes à comparer aux prédicateurs de la foi chrétienne. Il s'en fallait de beaucoup que Celse, Porphyre, Symmaque, pussent balancer la dialectique d'un Tertullien, la science d'un Origène, ni les talents d'un Augustin et d'un Chrysostome. Ce dernier, dont le nom seul rappelle la haute idée que ses contemporains avaient de son éloquence, peut être opposé à ce que l'antiquité avait eu de plus grand. Ce n'est pas que dans ses écrits, comme dans ceux de saint Augustin, de saint Basile, de saint Grégoire, la critique n'ait pu remarquer des défauts que n'ont pas eus les classiques grecs et romains : on s'aperçoit que les orateurs chrétiens n'ont pu échapper entièrement au goût général de leur temps, qui s'était fort corrompu. On y désirerait souvent plus de sévérité dans le style, plus d'attention aux convenances du genre, plus de méthode, plus de mesure dans les détails. On leur a reproché de la diffusion, des digressions trop fréquentes, et l'abus de l'érudition, qui dans l'éloquence doit être sobrement employée, de peur qu'en voulant trop instruire l'auditeur, on ne vienne à le refroidir. Mais aussi quel connaisseur impartial n'y admirera pas un mélange heureux d'élévation et de douceur, de force et d'onction, de beaux mouvements et de grandes idées, et en général cette élocution facile et naturelle, l'un des caractères distinctifs des siècles qui ont fait époque dans l'histoire des lettres ?

Celle où je m'arrête en ce moment présente une observation qu'il ne faut pas omettre : c'est la supériorité des Grecs sur les Latins. Ceux-ci nous offrent principalement, comme écrivains et orateurs, dans ces premiers âges du christianisme, Tertullien, saint Ambroise, saint Cyprien et saint Augustin. Personne ne conteste au premier la vigueur des pensées et du raisonnement ; mais personne aussi n'excuse la dureté africaine de son style, même dans ses ouvrages les deux plus célèbres, l'*Apologie* et les *Proscriptions*, dont les beautés frappantes sont mêlées d'affectation, d'obscurité et d'enflure. Saint Cyprien, qui l'avait pris pour modèle, en a conservé le ca-

ractère, mais également affaibli dans les beautés et dans les défauts. Saint Ambroise a beaucoup plus de douceur et de pureté; mais il s'élève peu, et n'a pas comme eux cette foule de traits qui préparaient pour la chaire tant de citations heureuses et brillantes. Saint Augustin est certainement le plus beau génie de l'église latine. Il est impossible d'avoir plus d'esprit et d'imagination; mais on convient qu'il abuse de tous les deux. Son style nous rappelle Sénèque, comme celui de Grégoire, de Basile, de Chrysostome, rappelle Cicéron et Démosthène; et c'est dire assez que les pères grecs ont la palme de l'éloquence.

A l'égard du paganisme, on trouve, vers le temps dont je parle, Libanius et Thémiste, distingués parmi les philosophes rhéteurs, mais qui avaient plus de littérature que de talent. Le plus glorieux titre du premier, c'est d'avoir eu deux disciples dont le nom éclipsa bientôt le sien, et ce sont ce même Grégoire et ce même Basile qui reçurent de leurs contemporains le nom de grand, et qui furent admirés des païens mêmes. L'autre illustra sa plume et son caractère en se faisant, auprès de l'empereur arien Valens, le défenseur des catholiques persécutés; et ce fut un païen qui eut la gloire de donner cette leçon de tolérance et cet exemple de courage qui furent couronnés par le succès.

Après cet éclat passager que la religion seule rendit aux lettres, les irruptions des barbares, depuis le cinquième siècle jusqu'au dixième, étendent et épaississent de plus en plus dans notre occident les ténèbres de l'ignorance et du mauvais goût; et si dans ce long intervalle on aperçoit quelques hommes supérieurs aux autres par les dons de l'esprit, un Photius qui fit du sien un usage si funeste; un Abailard, fameux dans les écoles, et qui paya par ses malheurs sa réputation et ses fautes; surtout un saint Bernard, qui fut l'oracle de son temps, et dont les écrits sont encore cités dans le nôtre, aucun d'eux ne put relever les lettres dégradées et les arts corrompus. Constantinople en était encore le centre, même dans son abais-

sement ; mais la scolastique et ses controverses, nées de cet esprit sophistique qui dans tous les temps fit plus ou moins partie du caractère des Grecs, avait acquis, en se joignant à la religion qu'elle corrompait, une importance mal entendue, qui décourageait les autres études chez tous les peuples qui avaient assis des trônes sur les débris de l'empire romain. Théodoric, qui fit pour les lettres, en Italie, beaucoup plus qu'on ne pouvait attendre d'un roi goth, ne parvint pas à les relever. Charlemagne, comme lui, conquérant politique et législateur, mais fort supérieur à lui, et sans contredit le plus grand homme qui ait paru dans ce long intervalle qui a séparé la chute des deux empires, Charlemagne fit entrer les sciences et les arts dans le vaste plan de gouvernement dont il voulait faire la base d'une puissance qui ne put survivre à son génie. Il fonda l'université de Paris ; mais ce ne fut que long-temps après lui qu'elle acquit une splendeur digne de son origine, et devint pour toutes les nations de l'Europe un modèle et un objet d'émulation... Ici je m'arrête involontairement, les yeux fixés sur le passé, sur le présent et sur l'avenir. Quand je prononçai pour la première fois ce même discours, il y a quelques années, elle existait encore, cette savante et respectable école, la plus ancienne du monde, la mère des sciences et des lettres : elle n'est plus ! Vingt autres universités, dignes filles de cette illustre mère, honoraient et instruisaient la France : elles ne sont plus ! et depuis long-temps, toutes les fois que se rencontre sous ma plume quelqu'une de ces innombrables ruines dont nous sommes environnés, et que je considère d'un côté ce qu'on a détruit, et de l'autre ce qui en a pris la place, je me prosterne en idée, et je paie à ces tristes et vénérables souvenirs le tribut que leur doit tout ce qui n'a pas renoncé à la raison humaine, tout ce qui a conservé des sentiments d'homme ; car qu'y a-t-il aujourd'hui parmi nous de saint et de vénérable, si ce n'est des ruines, à commencer par les autels qui sont des ruines, par les temples où l'on adore Dieu sur des ruines, par les tombeaux où l'on pleure les morts sur des ruines, par les

asiles de la vertu, de l'instruction, de l'humanité, où l'on ne marche que sur des ruines? Et je me dis en gémissant : Ici une race nouvelle et étrangère parmi les hommes, la race révolutionnaire, a passé; et que peut-il rester après son passage, si ce n'est le chaos renouvelé, et le génie du mal planant encore au-dessus du chaos, et s'applaudissant d'avoir tout détruit, comme autrefois le Créateur s'applaudissait d'avoir tout fait?

Hommes célèbres, et si dignement célèbres, puisque vous l'êtes surtout pour avoir été utiles, vous qui fûtes de siècle en siècle les instituteurs de la génération naissante, les maîtres et les modèles à la fois de la saine littérature, de la pure morale et de la vraie religion qui en est la sanction et le soutien; ombres des Gerson, des Dumoulin, des Duval, des Rollin, des Hersan, des Gibert, des Coffin, des Grenan, des Lebeau, et de tant d'autres qui ont attaché leurs noms à des monuments à jamais précieux pour les amis des lettres et des mœurs, vous ne rejetterez pas l'hommage que je vous adresse au milieu d'eux. Si j'ose vous le rendre aujourd'hui, c'est que toujours je vous l'ai rendu; c'est que mon langage a toujours été le même à votre égard; c'est qu'au moment où tous les corps littéraires, tous les établissements d'instruction publique étaient déjà hautement menacés par la démence destructive, j'en pris hautement la défense, j'en rappelai les avantages et la gloire, et, avec autant de reconnaissance que de respect, je proposai seulement dans le plan des études quelques légers changements, quelques améliorations qu'indiquait l'expérience, que déjà même quelques maîtres adoptaient, et dont l'utilité était généralement reconnue. Mais il n'appartenait pas à l'ignorance barbare, érigée pour la première fois en législatrice, de sentir tout ce qu'il y avait d'utile et de respectable, tout ce qu'il y avait de vraiment politique dans ces grandes institutions consacrées par les siècles, qui sont l'ornement des empires, et font partie de la dignité qu'un grand peuple doit toujours avoir chez les autres peuples; dans l'étendue, dans la stabilité,

dans la réunion, dans la considération publique de ces sociétés d'enseignement, dont le nom seul imposait par avance à la légèreté naturelle d'une jeunesse nombreuse, et lui imprimait ce respect sans lequel il ne peut y avoir ni docilité, ni décence, ni progrès ; dans ces décorations attachées au mérite d'une profession honorable et laborieuse, et qui, n'attestant que la gloire des lettres et des arts, ne produisaient que l'émulation, sans orgueil et sans danger ; dans cette noble indépendance des instituteurs, toujours choisis et jugés par leurs pairs, et non pas par une multitude ignorante, ou par des administrations étrangères à la science ; dans la nature même des émoluments de leur travail, toujours assurés sur des fonds publics, et dont la répartition fut toujours invariable, et n'eut jamais rien de précaire ni d'humiliant ; dans la perspective encourageante d'une existence toujours la même et toujours distinguée, d'une vieillesse toujours aisée, paisible et honorée, trop juste récompense d'un long dévouement ; dans la discipline des maisons d'enseignement, qui commandait la régularité des mœurs, attribut indispensable de la profession d'instituteur ; dans le goût du travail, résultat naturel de cette discipline et de l'esprit général de ces maisons de doctrine, et qui dédiait sans cesse de nouvelles productions aux lettres, aux sciences, à la morale, à la religion ; enfin, dans ces solennités annuelles dont la pompe innocente, enflammant l'imagination de la jeunesse, lui arrachait des efforts qui décelaient de bonne heure le secret de ses forces, et furent souvent les prémices du talent et du génie.

Ombres illustres que j'aime à évoquer ici (car où pourrais-je les évoquer ailleurs ?), voilà donc ce qu'ont anéanti les barbares du dix-huitième siècle, qui se sont nommés *philosophes !* Autrefois vous aimiez à tourner encore vos regards sur ces écoles antiques où respirait votre génie, où vos noms étaient vénérés, où vos leçons étaient répétées. Aujourd'hui vous les détournez avec horreur, et peut-être avec pitié ; et qu'y verriez-vous ? des cachots, des solitudes, des dévastations. Ce n'est pas seule-

ment la basse envie, l'envie aveugle et forcenée qui a voulu frapper tout ce qui l'humiliait : l'insatiable rapacité a cherché des dépouilles même où il n'y avait guère de richesses qui fussent à son usage. Tout a été pillé, saccagé, enlevé ; et des bandits qui ne savaient pas lire ont envahi les dépôts et les monuments de la science, ont mis à l'encan tout ce qu'ils avaient pris sans le connaître, l'ont vendu au nom de la *Nation!* comme si elle eût jamais avoué cette prostitution infâme ; comme s'il pouvait y avoir en Europe une nation qui fît sa propriété du brigandage, qui consentît à se nourrir de sang et de dépouilles, et à laisser mourir de faim ceux qu'elle n'aurait pas égorgés en les dépouillant. Brigands, qui avez spolié, mis dans les fers, torturé, traîné à l'échafaud les successeurs des Rollin et des Fénelon, gardez pour vous le salaire des crimes qui ne sont qu'à vous, et cessez au moins d'outrager la nation, qui n'en a pas plus le produit que la honte, qui vous parle ici par ma voix, comme parlera l'histoire, comme parle l'Europe entière, comme parle quiconque n'est ni votre esclave ni votre complice. Mais qu'importent les plaintes? et où sont les réparations? Quelle puissance serait capable de remédier à tant de désastres et de combler tant d'abîmes? Ah! si les hommes vertueux dont j'ai appelé les mânes pouvaient aimer la vengeance, je leur dirais : Regardez ce qui a remplacé votre ouvrage ; voyez ces efforts si multipliés et si impuissants pour bâtir sans aucune base, pour organiser le désordre et réaliser le néant ; tous ces plans également stériles, tour à tour préconisés et rejetés ; ces généralités chimériques, qui, en voulant tout embrasser, n'atteignent jamais rien ; ces théories si follement ambitieuses et si complétement inexécutables, où l'orgueil des mots est en raison du vide des idées ; ce charlatanisme puéril qui croit changer les choses en changeant les noms, et qui se retranche obstinément dans les spéculations de l'avenir, quand il est sans cesse repoussé par l'impossibilité actuelle. Voyez cette profonde et honteuse ignorance des premiers principes et des premiers éléments de toute éducation publique ;

ignorance portée au point de ne pas même distinguer et classer ce qui convient aux différents âges de l'homme, à l'enfance, à l'adolescence, à la jeunesse, à l'âge adulte; de confondre des académies avec des écoles, des rassemblements de gens de lettres avec des maisons d'éducation; d'imaginer qu'il suffit de nommer des maîtres pour attirer des disciples; que l'on peut instruire et former des enfants et des adolescents sans aucun point de réunion habituelle et obligée, sans aucun but marqué et distinct, sans aucun lien moral d'attachement et de respect entre les instituteurs et les élèves, sans aucun frein de discipline, sans aucun plan d'avancement; qu'on peut rétablir la morale si déplorablement avilie, l'inspirer et l'inculquer à des enfants, à des adolescents, avec des méthodes métaphysiques, sans aucune de ces notions religieuses, si naturelles pour ainsi dire à l'instinct de l'homme, les seules qui, réunies à des objets sensibles, aient une véritable autorité sur ce premier âge, parce qu'elles seules parlent à son cœur, et que le cœur devance nécessairement la raison; notions si essentielles et si sacrées, même en politique humaine, qu'en supposant, ce qui n'est pas, qu'elles pussent être inutiles à l'intelligence formée, elles seraient encore d'une indispensable nécessité pour ce premier âge, puisque incapable de raisonnements abstraits, il ne peut et ne doit que croire, aimer et obéir. Voyez enfin toute la génération qui a eu le malheur de naître dans ces temps abominables, livrée au plus funeste abandon, à moins de secours particuliers qui sont toujours rares, et condamnée à croître au milieu de la plus dévorante contagion de principes, d'exemples, d'actions et de paroles qui ait jamais infecté l'espèce humaine, sans que, depuis quatre années, les réformateurs du monde aient pu seulement ouvrir une école où l'enfance puisse apprendre à lire et à écrire, à honorer Dieu et ses parents.

Mais que me répondraient ces maîtres anciens, si tristement vengés et si affligés de l'être? Qu'il n'arrive que ce qui doit arriver, et que, quand une justice suprême, à la fois sé-

vère et prévoyante, a permis que la horde révolutionnaire se déchaînât parmi nous, elle a voulu que l'orgueil devînt stupide en devenant féroce, et que ces mêmes hommes, éminemment armés de tous les moyens de détruire, fussent en même temps frappés de l'irremédiable impuissance de rien édifier.

Et moi, je dirai aux dignes représentants qui ne peuvent être confondus avec ces ennemis du genre humain, à ceux qui, de concert avec quelques écrivains honnêtes et courageux, luttent contre l'influence encore menaçante des derniers fauteurs de la barbarie : Si vous voulez ramener la lumière et les mœurs après les ténèbres et les crimes, rétablissez les anciennes écoles; rétablissez-les, avec les réformes très-faciles et très-légères que peut comporter la nature d'un gouvernement libre et légal. Il est aussi trop absurde que des universités ne puissent se concilier avec une république, et qu'une république puisse craindre des universités.

C'est cet intérêt si pressant et si prochain qui m'a entraîné un moment, non pas hors de mon sujet, mais un peu au-delà. Vous le pardonnerez sans doute en faveur de l'intention, quand bien même elle serait sans effet. Je reviens.

Charlemagne retarda peut-être les progrès de la langue française en faisant régner dans ses vastes états la langue des Romains, qui fut généralement en France celle des lois et des actes publics jusqu'à François Ier. Si nous jetons les yeux sur l'Espagne, l'Angleterre, l'Italie, l'Allemagne, nous les voyons, pendant près de six cents ans, foulées tour à tour sous le choc des barbares qui s'en disputent la possession; et lorsque les nations, formées de ce mélange d'indigènes asservis et de conquérants étrangers, ont pris quelque consistance, l'Europe entière, comme arrachée de ses fondements par cet enthousiasme de croisades que la Providence ne paraît pas avouer, se renverse sur l'Asie mineure, sur la Palestine et l'Égypte; et ces longues et violentes secousses éloignent encore le moment où les peuples du Nord, qui des provinces

romaines de l'Occident ayant fait autant de royaumes, pouvaient déposer par degrés la rouille de leur origine, et se dégager de cette grossièreté de mœurs et de langage, incompatible avec la culture des arts. Les croisades servirent à l'affranchissement des communes et au développement des idées de commerce ; mais, en agitant les empires encore peu affermis, elles ôtaient aux gouvernements, de qui tout dépend toujours, le loisir et les moyens de s'occuper des lettres.

Dans cet engourdissement des esprits, à qui avons-nous l'obligation d'avoir conservé du moins une partie des matériaux dispersés qui servirent dans la suite à reconstruire l'édifice des connaissances humaines? L'histoire, qu'on ne saurait démentir, répond pour nous que c'est encore aux gens d'église : eux seuls avaient quelque teinture des lettres, et de là vient que le nom de *clerc* devint le synonyme d'homme lettré, et se donna même par extension à quiconque savait lire ; ce qui, pendant long-temps, fut assez rare pour être un titre privilégié. Je ne dissimulerai point que cet avantage fut un de ceux dont abusa la corruption, qui se mêle à tout bien sans le détruire. On s'est quelquefois étonné que les peuples et les rois aient souffert patiemment les usurpations de la puissance sacerdotale : la raison s'étonne seulement qu'on ait été de nos jours assez injuste et assez inconséquent pour les attribuer à la religion, qui les a toujours condamnées, et à l'église, qui les a toujours désavouées. La raison sait que le bien est dans la nature des choses, et le mal dans la nature de l'homme, qui abuse des choses. Cette patience qu'on reproche aux peuples n'était pas seulement une conséquence mal entendue du respect, d'ailleurs légitime en lui-même, que l'on rendait à un ministère sacré; c'était aussi une suite naturelle du pouvoir des lumières sur l'ignorance. Pour remédier à cet abus des lumières, qui n'existait plus depuis qu'elles étaient répandues par le secours de l'imprimerie, on a imaginé de nos jours de faire régner l'ignorance sur les lumières ; et nous n'avons pas besoin d'attendre ce que l'histoire dira de

ce système nouveau, résumé complet et digne résultat de l'esprit révolutionnaire : l'expérience a été, ce me semble, assez forte pour être une leçon suffisante ; ou si elle ne suffisait pas, il est douteux que la Providence elle-même, qui ne peut que le possible, pût donner une leçon plus efficace. Après ce que nous avons vu, et ce que nous voyons, il ne paraît pas qu'elle puisse faire davantage pour corriger une nation tombée en démence, à moins de l'anéantir.

On doit donc aux études des clercs d'avoir préparé le rétablissement des lettres par la conservation des manuscrits, trésors uniques avant l'imprimerie : on leur doit la perpétuité des langues grecque et latine, sans laquelle ces trésors devenaient inutiles. La plupart ont été déterrés en différents temps dans la poussière des bibliothèques monastiques ; et c'est surtout depuis le douzième siècle jusqu'au quinzième que les copies des ouvrages de l'antiquité commencèrent à devenir moins rares, et firent d'abord renaître l'érudition, qui long-temps ne s'énonça guère qu'en latin, aucun peuple ne se fiant encore assez à sa propre langue pour la croire capable de faire vivre les productions de l'esprit. La poésie seule, plus audacieuse, avait hasardé quelques essais informes, qui ressemblaient au bégaiement de l'enfance. Deux hommes pourtant, avant que l'imprimerie fût connue, furent assez heureux pour produire dans leur idiome naturel des ouvrages qui contribuèrent à le fixer, et que leur mérite réel a même transmis jusqu'à nous. Ce fut l'Italie qui eut cette gloire ; ce qui prouve que sa langue est celle des langues modernes qui a été perfectionnée la première, et que ce fut le pays de l'Europe où, dans les temps de barbarie, il se conservait encore le plus d'esprit et de goût pour les arts. Ces deux hommes furent le Dante et Pétrarque : l'un, dans un poëme d'ailleurs monstrueux et rempli d'extravagances que la manie paradoxale de notre siècle a pu seule justifier et préconiser, a répandu une foule de beautés de style et d'expression qui devaient être vivement senties par ses compatriotes, et même quelques morceaux assez généralement beaux pour être admi-

rés par toutes les nations ; l'autre, né peut-être avec moins de génie, mais avec plus de goût, a eu le défaut, il est vrai, de faire de l'amour un jeu d'esprit presque continuel : mais cet esprit a quelquefois saisi le ton et le langage du sentiment, surtout dans ses odes appelées *Canzoni*, et même a su, dans des sujets plus relevés, tirer de sa lyre quelques sons assez nobles et assez fermes pour nous rappeler celles d'Horace. Son plus grand mérite est dans une élégance qui lui est particulière, et qui l'a mis au rang des classiques de son pays.

Il fut le maître de Boccace, qui fit pour la prose italienne ce que Pétrarque avait fait pour les vers, dans ce même pays qui semblait destiné à faire tout renaître. Il se distingua, il est vrai, dans un genre moins relevé que celui de Pétrarque, mais heureusement susceptible, par sa variété, de tous les caractères d'élégance qui peuvent convenir à la prose. Le conteur Boccace joignit à la naïveté du récit une pureté de diction qui, plusieurs siècles après lui, le rend encore, pour ainsi dire, le contemporain des auteurs les plus estimés en Italie ; et c'est un avantage que n'ont point en France ni en Angleterre les écrivains qui ont montré du talent avant que leur langue fût fixée : la tournure de leur esprit a préservé leurs ouvrages de l'oubli, mais n'a pu empêcher leur langage de vieillir.

Le milieu du quinzième siècle fut l'époque mémorable de l'invention de l'imprimerie, de cet art nouveau dont les effets ont été si étendus en bien et en mal, que les déclamateurs inconsidérés ou passionnés, dont tout l'esprit consiste à ne montrer qu'un côté des objets, ne pourront jamais épuiser ici ni l'éloge ni la satire. Le bon sens, qui est l'opposé de la déclamation, commence par reconnaître que cette invention, comme toutes celles qui contribuent à étendre l'exercice des facultés de l'homme, est bonne en elle-même, et l'une des plus belles et des plus ingénieuses de l'esprit humain. Si, dans l'application des procédés de cet art, il a usé de sa liberté naturelle pour tirer également de l'imprimerie de bons et de mauvais effets, ce n'est pas l'art qu'il faut accuser, c'est

l'homme. C'est à l'histoire à évaluer l'influence, très-sensible sous tous les rapports, qu'a dû exercer l'imprimerie depuis trois siècles. C'est à l'autorité légale et à la morale publique, partout où l'une et l'autre existent, à diriger l'usage et à réprimer l'abus, sans pourtant se flatter jamais que l'usage puisse subsister de manière à ce qu'il n'y ait pas lieu à l'abus; absurdité la plus grande possible, chimère de perfection, la plus folle et la plus pernicieuse de toutes les chimères, qui n'était jamais tombée dans la tête d'aucun peuple ni d'aucun gouvernement, et que la postérité marquera comme un des principes originels, un des caractères distinctifs de l'esprit révolutionnaire, qui est descendu si fort au-dessous de tout ce qui avait jusque là déshonoré la nature humaine, précisément parce qu'il a commencé par vouloir s'élever au-dessus d'elle; qui n'est devenu assez atroce pour tout bouleverser que parce qu'il a été assez sottement orgueilleux pour prétendre tout corriger. On ne se doute pas communément de tout ce que renferme cette féconde et terrible vérité : il n'était pas inutile d'en jeter ici le germe, qui sera développé ailleurs et en son temps.

L'imprimerie, en multipliant avec tant de facilité les images de la pensée, a établi d'un bout du monde à l'autre la correspondance continuelle et rapide de la raison et du génie. En parlant aux yeux bien plus vite que la plume, elle a gagné, au profit de l'instruction, tout le temps que faisaient perdre les difficultés réunies de l'écriture et de la lecture, et il a été permis à l'homme qui pense de communiquer, dans le même moment, avec tous ceux qui lisent. En rendant les livres aussi communs et aussi populaires que les manuscrits étaient rares et peu accessibles, elle a tiré la science et la vérité de la retraite des lettrés, et les a répandues dans l'univers. Elle a donc certainement hâté la renaissance et le nouveau progrès des arts, et il lui a été donné de pouvoir dire à la barbarie, même après la révolution française, Tu ne règneras pas; à la puissance injuste, qui auparavant n'était guère dénoncée qu'aux temps à venir, Tu

entendras dès ce moment ta sentence prononcée partout ; à l'homme capable de dire la vérité, Parle, et le monde entier entendra ta voix.

Ce sont là de grands bienfaits sans doute ; le mal n'est pas moindre, et je serais dispensé des preuves, quand même ce serait ici le lieu d'en parler : elles sont depuis long-temps dans notre expérience, et tout à l'heure dans notre histoire. Ce qu'il peut y avoir de consolant, c'est qu'en cela, comme en tout le reste, le mal ayant même passé le terme imaginable, nous sommes, par une marche irrésistible, ramenés pas à pas vers le bien ; et c'est ce qui explique parfaitement l'opposition furieuse des auteurs et des fauteurs du mal à cette liberté de penser et d'écrire, dont le nom seul de l'imprimerie a dû vous rappeler le souvenir. J'applaudis volontiers aux écrivains honnêtes et courageux qui en défendent les droits, et je m'honore d'avoir été un des premiers à paraître dans la lice, quand j'ai cru pouvoir appuyer la raison sur la volonté générale. Mais j'avoue que les efforts de nos adversaires ne m'ont jamais causé ni étonnement ni scandale. Ce n'est pas moi qui leur reprocherai d'être en contradiction avec eux-mêmes, et de vouloir aujourd'hui subordonner à l'action de leur *police* cette même liberté de la presse qu'ils ont tant de fois déclarée supérieure à toute espèce d'autorité. Comme leurs actions m'ont de tout temps appris à connaître leur langage, je sais trop bien qu'il n'a jamais été le nôtre, et que les mêmes mots n'ont pas pour eux et pour nous le même sens. C'est en effet la licence qu'ils avaient consacrée pour renverser ou flétrir tout ce que les hommes connaissent de sacré ; et ils étaient si loin de la liberté, que, pendant des années, on n'a pu écrire autrement que dans leur sens, si ce n'est au péril ou aux dépens de sa vie. Cette liberté a donc été alors muette et enchaînée, et enchaînée par eux seuls. Depuis qu'une constitution, dont ils se croient obligés de respecter au moins le nom, ne permet plus d'abattre cette liberté avec le glaive, ont-ils cessé un moment de l'attaquer par tous les moyens du pouvoir ou de la corruption ? N'ont-ils

pas été sans cesse occupés à l'anéantir, s'il était possible, par des actes arbitraires qu'ils osent appeler des lois? Je me garderai donc bien de leur dire qu'ils sont inconséquents; mais je leur dirai : Vous êtes bien malheureusement conséquents dans un bien malheureux système. Vous voulez à tout prix vous rendre les maîtres de l'opinion, parce que l'opinion est aussi une puissance, et la seule que vous n'ayez pas. Oui, c'en est une sans doute; et il faut bien qu'elle soit réelle, puisque, seule, et dénuée de toute autre force, elle épouvante encore ceux qui ont toutes les forces dans leurs mains. Eh bien! il faut la conquérir; mais sachez qu'on n'en vient pas à bout avec des canons et des baïonnettes, ni avec des décrets, pas plus qu'avec la plume de vos mercenaires. Il n'y a qu'une seule et unique voie pour y parvenir : c'est de mettre d'accord la conduite des gouvernants avec la conscience des gouvernés. S'il vous en coûte trop de faire cette alliance avec l'opinion, vous réduirez-vous à lui imposer encore silence par la terreur? Je suppose encore possible ce qui, tout au plus, ne l'a été qu'une fois : vous n'aurez encore rien gagné. Saché que la vérité n'en est pas moins une puissance, même quand elle se tait; car elle reste dans les cœurs jusqu'au moment où elle en sort tout armée : et ce moment, toujours inévitable, ne se fait pas même attendre long-temps. Enfin, tuerez-vous tous ceux qui sont capables de la dire? Et qui a tué plus de monde que Robespierre? Il n'a pas tué la vérité. Elle est éternelle comme son auteur, sans quoi il y a long-temps que le crime serait seul maître de la terre.

Les premiers ouvrages que l'impression fit éclore furent dictés par les Muses latines, qui revenaient avec plaisir, sous le beau ciel de l'Ausonie, respirer l'air de leur ancienne patrie. Vida, Frascator, Ange Politien, Sadolet, Érasme, Sannazar, et une foule d'autres, firent reparaître dans leurs écrits, non pas encore le génie, mais le goût et l'élégance de l'antique latinité : et il était juste que l'Italie fût le théâtre de cette heureuse révolution. Elle s'étendit à tous les genres, grâce à l'in-

fluence bienfaisante des Médicis, qui, tout-puissants dans Florence et dans Rome, y recueillirent les arts bannis de Constantinople par les armes ottomanes et par la chute de ce fantôme d'empire grec, réduit depuis long-temps aux murs de Bysance. Les Médicis eurent la gloire de marquer de leur nom, cher à jamais aux lettrés et aux artistes, cette grande époque du seizième siècle, le premier qui, dans la poésie, ait été le rival du siècle d'Auguste; qui, dans la sculpture et l'architecture, ait retracé ces belles formes, ces proportions élégantes, cette expression de la nature, ces dessins à la fois simples et majestueux, jusque là connus seulement des Grecs et des Romains, leurs imitateurs; enfin qui, dans la peinture, ait rempli l'idée du beau, et, au jugement des artistes et des connaisseurs de tous les pays, soit demeuré le modèle invariable de la perfection.

La magnificence et le goût des Médicis encouragèrent cette foule de talents supérieurs qui naissaient de toutes parts. L'Italie se remplit de ces chefs-d'œuvre sans nombre qui attirent encore dans son sein les étrangers de toutes les contrées, et qu'elle montre avec une sorte d'orgueil national, qui a passé jusque dans cette classe du peuple, partout ailleurs étrangère aux arts, mais qui semble en avoir naturellement le goût et l'amour dans le seul pays où les beaux-arts soient populaires. L'Europe a jeté un cri d'indignation, un cri entendu et répété même parmi nous, quand elle a vu enlever à ces peuples des monuments qui sont pour eux une propriété publique et l'objet d'un culte particulier. On a dit qu'entre les nations policées la victoire et même l'exemple des Romains n'autorisaient pas ces spoliations toujours odieuses, également condamnées par la politique et par la morale des nations. Pour moi, je l'avoue, je souhaiterais du fond du cœur que ce fût le seul tort qu'on eût à nous reprocher. L'enlèvement de quelques tableaux, de quelques statues, de quelques livres, est un mal qui peut être aussi aisément et aussi promptement réparé que commis. Mais jetez les yeux d'un bout de la France à l'autre

sur la nudité des temples, et demandez ce qu'est devenue cette prodigieuse quantité de monuments de toute espèce, non-seulement sacrés pour la religion des peuples, mais riches et précieux pour les arts, pour les antiquités, pour la gloire et l'ornement d'un grand empire : ils ne sont plus, et il faut des siècles pour les remplacer. Parmi tant de maux et de crimes on ne saurait s'arrêter aux moindres, et c'est un devoir de ménager son indignation et ses larmes.

Médicis, maître de Florence, et le fameux pontife de Rome, Léon X, firent chercher, dans toutes les bibliothèques, les manuscrits des anciens, et les presses les reproduisirent enrichis de recherches instructives et d'observations savantes. Alors fut entièrement déchiré ce voile épais et injurieux qu'une longue barbarie avait étendu sur la belle antiquité. Elle sortit de ses ténèbres et parut encore toute vivante, comme ces statues qui, ensevelies pendant des siècles sous les décombres amassés par les tremblements de terre et les bouleversements du globe, semblent encore, au moment où elles sont rendues au jour, sortir des mains de l'ouvrier. De là cette espèce d'idolâtrie qu'elle inspira d'abord, et qui alla jusqu'à une sorte de fanatisme, tant il est plus difficile en tout genre de régler le mouvement de l'esprit humain que de le lui donner ou de le lui rendre. Les érudits et les commentateurs formèrent un peuple de superstitieux. La science fut pédantesque, et l'âge suivant, par un autre excès, la rendit ridicule. Mais les hommes instruits et équitables reconnaîtront toujours avec plaisir les obligations essentielles que nous avons à ces travailleurs infatigables, qui vieillissaient sur les parchemins et s'enterraient vivants avec les morts. Nous leur reprochons de s'être trop passionnés pour les objets de leurs veilles, comme si cette passion même n'avait pas été un soutien nécessaire à leurs travaux; d'avoir surchargé leurs commentaires d'une érudition minutieuse, et souvent même inutile, comme si nous n'étions pas trop heureux qu'ils ne nous aient laissé que l'embarras de choisir. Ils se perdent quelquefois dans des sentiers

obscurs et stériles ; mais ils ont, les premiers, débarrassé la grande route où nous marchons aujourd'hui sans obstacles. Ils amassent péniblement quelques ronces ; mais ils ont défriché le champ où nous cueillons sans peine les fruits et les fleurs. Ne perdons pas une occasion de redire à ce siècle frivole et hautain qu'il n'y a aucun mérite à mépriser tout, mais qu'il y en a beaucoup à profiter de tout. Est-ce à nous d'insulter aux savants du seizième siècle, quand nous jouissons du fruit de leur labeur ? Ils ont porté jusqu'à l'abus l'étude et l'amour de l'antiquité ; je le veux : mais les modernes, qui ne devaient qu'aux lumières générales ce qu'ils pouvaient avoir d'esprit, ont beaucoup trop négligé cette même étude dont ils n'ont su que se moquer, comme des héritiers étourdis et prodigues laissent, en riant, dépérir entre leurs mains une fortune immense, obscurément amassée par des pères avares et laborieux.

Tels ne furent point l'Arioste et le Tasse, qui tous deux versés dans l'ancienne langue des Romains, assez pour y écrire avec succès, aimèrent mieux illustrer celle de l'Italie moderne, et y tiennent encore le premier rang : l'un, qui a fait oublier le Boyardo et le Pulci en immortalisant leurs fictions qu'il embellissait des charmes de son style ; l'autre, qui, précédé dans l'épopée par le Trissin, ne prit de lui que cette simplicité de plan, cette unité d'action enseignée par les anciens, mais qui, rempli du beau feu qui les animait, et que la nature avait refusé au chantre trop faible de l'*Italia liberata*, vint se placer à côté d'Homère et de Virgile, et balança, par l'invention et l'intérêt, ce qui lui manqua pour les égaler dans la poésie du style. On n'ignore pas que l'Italie est encore partagée d'opinion entre le Tasse et l'Arioste, comme on se partage encore entre Corneille et Racine, et depuis si long-temps entre Cicéron et Démosthène ; car le génie, ainsi que toutes les puissances conquérantes, divise les hommes en les subjuguant, et ne se fait guère des sujets sans se faire des ennemis. Ce n'est pas ici le lieu d'examiner les titres des

deux concurrents, qui passeront dans la suite sous nos yeux quand nous nous occuperons particulièrement de la littérature étrangère. Ils ne sont nommés ici que comme étant du petit nombre des hommes supérieurs, dont la gloire devient celle de leur nation, et comme les deux écrivains qui ont donné à la langue italienne toute la grâce et toute la force dont elle paraît susceptible.

C'était le temps où cette langue souple et flexible prenait tous les tons, et s'assurait, dans tous les genres, des titres pour la postérité. L'auteur du *Pastor fido* disputait à celui de l'*Aminte* la palme de la pastorale dramatique. Guichardin atteignit à la dignité de l'histoire. Fra-Paolo soutenait la liberté et la constitution de sa patrie avec la plume et le courage d'un citoyen, contre la politique ambitieuse du pontificat romain : heureux si cette louable fermeté n'eût pas dégénéré par la suite en une partialité blâmable, si l'historien du concile de Trente, oubliant les querelles de l'avocat de Venise, eût écrit avec autant de fidélité que d'agrément et d'esprit, et si le défenseur de la liberté n'eût pas fini par être un des disciples de Machiavel !

Ce Florentin, nourri dans les conspirations, et qui commença par échapper au dernier supplice en résistant aux tortures, s'est acquis une déplorable célébrité par son livre intitulé *le Prince*, qui n'est autre chose que la théorie des forfaits et le code de la tyrannie, et dont on a très-gratuitement voulu justifier l'intention, d'après une des rêveries d'Amelot de La Houssaye, qui crut avoir découvert que Machiavel n'avait professé le crime que pour en inspirer l'horreur. Il suffit de lire ses ouvrages pour se convaincre que, naturellement imbu de la politique italienne de son temps, qui n'était guère que la perfidie de la scélératesse, il employa tout ce qu'il avait d'esprit et de talent à réduire en système ce qu'il voyait pratiquer tous les jours. Cette sorte de perversité peut se rencontrer dans un pays de révolution, tel qu'alors était l'Italie. Mais je dois observer aussi à ceux qui, ne connaissant point la

mesure des choses, voient des ressemblances où il n'y a que des rapports éloignés, qu'on a fait injure à Machiavel en agrégeant à son école nos docteurs révolutionnaires : la différence est très-grande. Machiavel examine les occasions où l'assassinat et l'empoisonnement, les moyens d'oppression, de division et de destruction peuvent être utiles ou nécessaires à la puissance qui ne fait pas entrer la morale dans sa politique. Il raisonne le crime, mais il ne le consacre pas ; il n'en dissimule pas même les dangers, et enseigne à en sauver l'horreur, autant du moins qu'il est possible. S'il se fût trouvé avec des hommes qui ne connussent d'autre politique que le pillage universel et le massacre universel, et qui posassent pour première base de gouvernement l'abolition de tout ordre social, moral et légal, comme le font encore aujourd'hui ceux qui veulent à toute force proclamer le gouvernement révolutionnaire, il n'aurait vu en eux que la lie des bandits de l'Europe, devenus fous depuis qu'on les a déchaînés ; et Machiavel, en voulant séparer la tyrannie de la démence absolue, eût vraisemblablement péri parmi nous, comme étant de *la faction des hommes d'état*, ou de *la faction des modérés*, ou de *la faction des honnêtes gens :* on peut choisir.

Il appartient à l'époque dont je parlais, par sa comédie de *la Mandragore,* qui de son temps eut un grand succès, et dont nous avons une imitation dans les OEuvres de J.-B. Rousseau. Tout imparfaite qu'est pour nous cette pièce, elle donna la première idée de l'intrigue et du dialogue comique, comme *la Sophonisbe* du Trissin fut la première tragédie composée d'après les règles d'Aristote. Mais ces essais, quoique dignes d'estime, furent alors des semences stériles, et la poésie dramatique resta dans son enfance chez ces mêmes Italiens qui, dans les autres arts, étaient les précepteurs des nations.

Elle prenait cependant, non pas encore un vol soutenu ni bien réglé, mais un essor quelquefois très-élevé, chez des peuples que l'Italie regardait comme des barbares. L'Espagne, qui tenait des Maures sa galanterie chevaleresque, ses tournois,

ses poésies d'un tour oriental et ses romances amoureuses, eut alors son Lopez de Véga, et, depuis, son Caldéron, qui montrèrent de l'invention, de la fécondité et un génie théâtral. On sait que leurs innombrables drames, divisés en *journées*, sont dépourvus de tout ce que l'art enseigne et de tout ce que le bon sens prescrit; mais il y a des situations, des effets, des caractères même, et c'est ce que n'ont point ou presque point nos meilleurs tragiques du même temps, aussi inférieurs aux Espagnols et aux Anglais que Corneille et Racine leur ont été depuis supérieurs. C'est au même moment que parut chez les Anglais leur Shakespeare, qui eut les beautés et les défauts de Lopez et de Caldéron; mais qui, sans porter l'art plus loin qu'eux, l'emporta sur eux par un talent naturel, quelquefois élevé jusqu'au sublime des pensées, à l'éloquence des passions fortes, à l'énergie des caractères tragiques. Dans ces morceaux, d'autant plus frappans qu'ils sont chez lui plus rares et plus mêlés d'alliage, il fut, il est vrai, au-dessus de son siècle, où la véritable tragédie était ignorée partout; mais depuis que des génies du premier ordre, sous Louis XIV et de nos jours, l'ont portée à sa perfection, il n'appartient plus qu'à la prévention nationale chez les Anglais, ou, parmi nous, à la manie paradoxale, de comparer les maîtres dans le premier des arts cultivés par les nations éclairées à un écrivain qui, dans la barbarie de son pays et dans celle de ses écrits, fit briller des éclairs de génie.

Le Portugal pouvait se glorifier d'avoir donné à l'épopée un poëte de plus, Camoëns, qui eut à la vérité fort peu d'invention, mais qui, dans plus d'un endroit de sa *Lusiade*, retraça l'élévation d'Homère, et dans l'épisode d'Inès l'expression touchante de Virgile. Son poëme, trop au-dessous de son sujet, qui était grand, trop défectueux dans le plan qui est à peu près historique, se recommandait surtout par l'espèce de beauté qui contribue le plus à faire vivre les ouvrages de poésie, celle du style.

Le Nord n'avait encore rien produit dans les arts de l'ima-

gination, mais il s'illustrait d'une autre manière par les services qu'il rendait aux sciences, et quoiqu'elles n'entrent pas dans notre plan, il convient au moins de les rapprocher ici un moment sous ce coup d'œil général, que je dois étendre sur tous les pas que faisait en même temps l'esprit humain, qui, dans tous les états de l'Europe, reprenait le mouvement et la vie.

Copernic n'est par le premier, comme il est trop ordinaire de le croire, qui ait placé le soleil au centre du monde, et qui ait fait tourner autour de cet astre la terre et les planètes. Près de deux mille ans avant lui, un des disciples de Pythagore, Philolaüs, avait publié ce système : il venait encore d'être discuté et soutenu à Rome dans le quinzième siècle; mais il est resté à Copernic, parce qu'il réussit à le démontrer. Il étendit et perfectionna, par ses méditations, cette ancienne théorie long-temps oubliée, et parvint à expliquer heureusement tous les phénomènes célestes par le double mouvement de la terre et par les révolutions régulières des planètes autour du soleil, en proportion de la distance où elles sont de cet astre, placé au centre de notre sphère. Galilée, dans l'âge suivant, rendit sensibles aux yeux les vérités enseignées par Copernic. Le Hollandais Métius venait d'inventer les verres d'optique : Galilée, à l'aide de cette découverte, que ses expériences enrichirent encore, nous montra de nouveaux astres dans les cieux. Grâces à lui et à Torricelli, son disciple, qui nous fit connaître la pesanteur de l'air, l'Italie, déjà si prédominante dans les lettres et les arts, eut aussi son rang dans l'histoire de la philosophie. En Allemagne, Tycho-Brahé et Kepler, l'un, malgré ses erreurs, regardé comme le bienfaiteur des sciences, auxquelles il consacra son temps et sa fortune; l'autre nommé par les savants le législateur de l'astronomie et le digne précurseur de Newton, dédommagèrent leur patrie de ce qui lui manquait dans les arts d'agrément. L'Angleterre, destinée à devenir bientôt la législatrice du monde dans les sciences exactes et dans la saine métaphysique, pouvait dès-lors oppo-

ser à tous les grands hommes que j'ai nommés le chancelier Bacon, l'un de ces esprits hardis et imdépendants qui doivent tout à l'étude approfondie de leurs propres idées et à l'habitude de considérer les objets comme si personne ne les avait considérés auparavant. Il remplit toute l'étendue du titre qu'il osa donner, d'après la conscience de son génie, à ce livre immortel [1] qui apprit à la philosophie à ne plus faire un pas sans s'appuyer sur le bâton de l'expérience; et c'est en suivant ses leçons que la physique est devenue tout ce qu'elle pouvait et devait être, la science des faits, la seule permise à l'homme, si long-temps condamné par son orgueil à déraisonner sur les causes, faute de reconnaître qu'il était condamné par sa nature à les ignorer.

La France (il a fallu finir par elle : elle est venue tard dans tous les genres; mais elle a passé, dans plusieurs, les nations qui l'avaient précédée), la France était alors bien loin de pouvoir balancer tant de gloire. Descartes n'était pas né. La langue n'avait ni pureté ni correction. Ce qu'elle avait produit de meilleur en vers et en prose n'avait pu servir qu'à ses progrès, encore lents et bornés, sans donner à notre littérature cet éclat qui ne se répand au dehors que quand une langue est à peu près fixée. L'historien de Thou pouvait être réclamé par les Latins, dont il avait emprunté la langue et imité l'élégance, le goût et le jugement. Le théâtre français, devenu depuis le premier du monde, n'existait pas. Amyot en prose et Marot en poésie se distinguaient surtout par un caractère de naïveté qui est encore senti aujourd'hui parmi nous; mais la noblesse et la régularité d'une diction soutenue, les convenances du style proportionné au sujet, étaient des mérites ignorés. La scène, le barreau, la chaire, n'avaient qu'un même ton, également indigne de tous trois. Les malheureux efforts de Ronsard pour transporter dans le français les procédés du grec et du latin, prouvèrent qu'inutilement rempli du génie des anciennes lan-

[1] *Novum scientiarum organum.*

gues, il n'était pas en état de saisir celui qui était propre à la sienne. Deux hommes seuls, mais sous des rapports aussi éloignés que les degrés de leur mérite, peuvent attirer l'attention: ce sont Rabelais et Montaigne. Le premier était aussi naturellement gai que le second naturellement raisonnable; mais l'un abusa presque toujours de sa gaieté jusqu'à la plus basse bouffonnerie; l'autre laissa quelquefois aller la paresse de la raison jusqu'à l'excès du scepticisme. Rabelais, à qui La Fontaine trouvait tant d'esprit, et qui réellement en avait, ne l'exerça que dans le genre le plus facile, celui de la satire allégorique habillée en grotesque. Il voulut se moquer de tous ses contemporains, des rois, des grands, des prêtres, des magistrats, des religieux et de la religion : pour jouer impunément ce rôle, toujours un peu dangereux, il prit celui de ces fous de cour à qui l'on permettait tout, parce qu'ils faisaient rire, et qui disaient quelquefois la vérité sans danger, parce qu'ils la disaient sans conséquence. A l'égard de son talent, on en a dit trop et trop peu. Ceux que rebutait son langage bizarre et obscur ont laissé là Rabelais comme un insensé : ceux qui ont travaillé à le déchiffrer ont exalté son mérite en raison de ce qu'il leur avait coûté à entendre. Au fond, il a, parmi beaucoup de fatras et d'ordures, des traits et même des morceaux pleins d'une verve satirique, originale et piquante; et, après tout, on ne saurait croire qu'un auteur que La Fontaine lisait sans cesse, et dont il a souvent profité, n'ait été qu'un fou vulgaire.

Montaigne était sans doute un esprit d'une trempe fort supérieure. Ses connaissances étaient plus étendues et mieux digérées que celles de Rabelais; aussi se proposa-t-il un objet bien plus relevé et plus difficile à atteindre. Ce ne fut pas la satire des vices et des abus de son temps, attaqués déjà de tous côtés ; ce fut l'homme tout entier et tel qu'il est partout qu'il voulut examiner en s'examinant lui-même. Il avait voyagé et beaucoup lu ; mais il fondit son érudition dans sa philosophie. Après avoir écouté les anciens et les modernes,

il se demanda ce qu'il en pensait. L'entretien fut assez long, et il y avait en effet de quoi parler long-temps. Avouons d'abord les défauts : c'est par là qu'il faut commencer avec les gens qu'on aime, afin de les louer ensuite plus à son aise. Sa diction est incorrecte, même pour le temps, quoiqu'il ait donné à la langue des expressions et des tournures qu'elle a gardées comme de vieilles richesses ; il abuse de la liberté de converser, et perd de vue le point de la question établie ; il cite de mémoire, et fait des applications fausses ou forcées de plus d'un passage ; il resserre trop les bornes de nos conceptions sur plusieurs objets que, depuis lui, l'expérience et la réflexion n'ont pas trouvés inaccessibles. Tels sont, je crois, les reproches qu'on peut lui faire : ils sont effacés par les éloges qu'on lui doit. Comme écrivain, il a imprimé à la langue une sorte d'énergie familière qu'elle n'avait pas avant lui, et qui ne s'est point usée, parce qu'elle tient à celle des sentiments et des pensées, et qu'elle ne s'éloigne pas, comme dans Ronsard, du génie de notre idiome. Comme philosophe, il a peint l'homme tel qu'il est, sans l'embellir avec complaisance, et sans le défigurer avec misanthropie. Ses écrits ont un caractère de bonne foi qui leur est particulier : ce n'est pas un livre qu'on lit, c'est une conversation qu'on écoute. Il persuade d'autant plus, qu'il paraît moins enseigner. Il parle souvent de lui, mais de manière à vous occuper de vous ; il n'est ni vain, ni ennuyeux, ni hypocrite, trois choses très-difficiles à éviter quand on se met soi-même en scène dans ses écrits. Il n'est jamais sec : son âme ou son caractère est partout. Et quelle foule d'idées sur tous les sujets ! quel trésor de bon sens ! que de confidences où son histoire est aussi celle du lecteur. Heureux qui retrouvera la sienne propre dans ce chapitre sur l'amitié, qui a immortalisé le nom de l'ami de Montaigne ! Ses Essais sont le livre de tous ceux qui lisent, et même de ceux qui ne lisent pas.

Nous avançons vers le dix-septième siècle, qui fut enfin celui de la France. La langue commençait à s'épurer ; elle pre-

nait des formes plus exactes, un ton plus noble et plus soutenu ; elle acquérait de l'harmonie dans les vers de Malherbe et dans la prose de Balzac ; mais celui-ci, moins occupé des choses que des mots, et s'appliquant surtout à l'arrangement et au nombre de la phrase, qui semblaient alors des miracles, parce qu'ils étaient des nouveautés, écrivit de manière que sa gloire, moins attachée au mérite de ses ouvrages qu'aux services qu'il rendait à notre langue, est presque tombée dans l'oubli quand il est devenu inutile. C'est peut-être une espèce d'ingratitude, mais qui ne paraîtra pas sans excuse, si l'on se souvient que du moins les écrivains de cette classe ont joui d'une réputation proportionnée au plaisir qu'ils procuraient à leurs contemporains ; que les jouissances des lecteurs sont la mesure naturelle de la célébrité de l'écrivain, et qu'en ce genre une génération ne se charge guère de la reconnaissance d'une autre. Malherbe, plus heureux, animant ses ouvrages du feu de la poésie, et y répandant des beautés de tous les temps, a conservé des droits sur la postérité, en même temps qu'il enseignait à nos aïeux le rhythme qui convient à notre versification, les règles essentielles de nos différents mètres et l'art de les entremêler, le mouvement et les suspensions de la phrase poétique, l'usage légitime de l'inversion, le choix et l'effet de la rime.

Le bon goût avait cependant bien des obstacles encore à surmonter ; et il fallait, suivant une marche assez ordinaire aux hommes, passer par toutes les mauvaises routes avant de rencontrer le bon chemin. Nos progrès étaient retardés par ce même esprit d'imitation, qui pourtant est nécessaire au moment où les arts renaissent, mais qui a ses inconvénients comme ses avantages. Si les premiers modèles à qui l'on s'attache ne sont pas absolument purs, ils sont dangereux, en ce qu'on est d'abord bien plus facilement porté à imiter leurs défauts que leurs beautés. Quand les Romains demandèrent aux Grecs des leçons de poésie et d'éloquence, le goût des maîtres était assez parfait pour ne pas égarer les disciples.

Mais l'Italie et l'Espagne, qui donnaient encore le ton à toute l'Europe quand les lettres naissaient en France, avaient deux défauts très-graves et malheureusement très-séduisants, qui dominaient dans leur littérature, et dont même leurs meilleurs écrivains n'étaient pas exempts. L'enflure espagnole et l'affectation italienne devaient donc régner en France avant qu'on eût appris à étudier le vrai goût chez les anciens. Les langues de ces deux nations étaient familières aux Français : nos fréquentes expéditions en Italie, le luxe des princes de la maison de Médicis et nos alliances avec eux, l'éclat du règne de Charles-Quint, l'influence sinistre de Philippe II du temps de la Ligue, toutes ces causes réunies avaient donné sur nous, à nos voisins du Midi, cet ascendant de la mode qu'ont eu depuis ceux du Nord. Livres, jeux, spectacles, vêtements, tout fut alors en France italien ou espagnol : leurs auteurs étaient dans les mains de tout le monde, et faisaient partie de notre éducation. Nos poëtes se réglèrent sur eux. La poésie galante s'empara de ces pointes du bel-esprit italien, appelées *concetti*, et de là ce déluge de fadeurs alambiquées, où l'amant qu'on entendait le moins passait pour celui qui s'exprimait le mieux. La poésie dramatique eut la même ambition, et les auteurs les plus estimés en ce genre firent parler Melpomène en épigrammes et en jeux de mots. La *Mariamne* de Tristan, et la *Sophonisbe* de Mairet sont infectées de ce style ridicule, et c'étaient encore les merveilles de notre théâtre au moment où Corneille donnait le *Cid* et *Cinna*. D'un autre côté, les romanciers espagnols, dont Cervantes se moquait si agréablement dans son pays, mais qu'on admirait dans le nôtre, nous avaient accoutumés à donner aux héros de la tragédie un ton ampoulé qui ressemblait au sublime comme la forfanterie révolutionnaire ressemble à la grandeur romaine ; et l'exagération des sentiments et des idées se mêlant avec les subtilités épigrammatiques, il en résultait l'assemblage le plus monstrueux. La comédie, également calquée sur celle d'Italie et d'Espagne, n'était qu'une autre espèce de roman dialogué, une

suite d'incidents destitués à la fois de vraisemblance et de décence, ce qu'on appelle encore aujourd'hui *imbroglio*, c'est-à-dire des travestissements, des déguisements du sexe, des méprises forcées, de longues scènes de nuit, des friponneries de valet; enfin toutes ces machines grossières décréditées parmi nous pendant cent ans, depuis que Molière nous eut fait connaître la vraie comédie d'intrigue, de mœurs et de caractère, mais qui de nos jours ont reparu en triomphe sur tous les théâtres, parce que enfin il faut du nouveau, et que rien ne paraît plus neuf à la multitude que ce qui était usé il y a cent ans.

Le style, qui tient beaucoup plus qu'on ne croit communément au caractère général de la composition, puisqu'il est assez naturel de s'exprimer comme on pense, le style n'était pas meilleur que le fond. C'était celui des farces d'Italie, le jargon de Trivelin et de Scaramouche. Ce bas comique, fait pour la populace et non pour les honnêtes gens, était en possession de plaire, au point que, même dans la comédie héroïque ou tragi-comédie, il y avait d'ordinaire un personnage bouffon, qui était le *gracioso* des Espagnols; et on le retrouve jusque dans les premiers opéra de Quinault, qui pourtant finit par en purger la scène lyrique, comme le grand Corneille en purgea le théâtre français dans le *Cid*, représenté d'abord, comme on sait, sous le titre de tragi-comédie.

Cet amour pour la bouffonnerie donna naissance au genre burlesque, qui eut aussi son moment de vogue, et dont Scarron fut le héros. Mais, pour réunir les deux extrêmes du mauvais goût, il régnait en même temps une autre sorte de travers, le style précieux, qui est l'abus de la délicatesse, comme le burlesque est l'abus de la gaieté. Une société qui depuis long-temps n'est guère citée qu'en ridicule, mais qui, par le rang et le mérite de ceux qui la composaient, devait avoir une grande influence, le fameux hôtel de Rambouillet, contribua plus que tout le reste à mettre en faveur ce langage obscur et affecté qu'on prenait pour l'exquise politesse, et qui n'était

que le pédantisme de l'esprit remplaçant le pédantisme de l'érudition. Si l'on se rappelle que c'était un Richelieu, un Condé, un Montausier qui fréquentaient cette maison célèbre, où l'amour et la poésie étaient soumis à l'analyse la plus sophistique, on concevra également que ces hommes si grands, chacun dans leur classe, pouvaient n'être pas d'excellents maîtres en fait de goût, et pourtant faire la loi à celui des autres. Quant aux gens de lettres, c'était Chapelain, qui, n'ayant point encore donné sa *Pucelle*, passait pour le premier des poëtes; Ménage, qui d'ailleurs ne manquait ni de connaissances, ni même de jugement, puisqu'il fut le premier à rendre justice à Molière quand Molière la fit des précieuses ridicules; Voiture, de tous les beaux esprits le plus à la mode, qui, bien venu à la cour, où il avait des places honorables, homme de lettres et homme du monde, avait une de ces réputations imposantes que l'on craint d'attaquer, et devant qui Boileau lui-même, à la vérité jeune encore, se prosterna comme toute la France. Quoiqu'elle ait reconnu depuis, avec ce même Boileau, tous les défauts de Voiture, il ne faut pas croire qu'il ait été absolument inutile. Il avait l'esprit fin et délicat, et dans plusieurs de ses écrits il donna la première idée de cet art heureux et difficile que Voltaire a si éminemment possédé dans la poésie badine et dans le style épistolaire, l'art de rapprocher et de familiariser ensemble le talent et la grandeur, sans compromettre ni l'un ni l'autre. L'hôtel de Rambouillet servit aussi à quelque chose : il accoutumait à voir de l'esprit sur tous les objets; et c'est par là qu'il faut commencer : on apprend ensuite à n'avoir sur chaque objet que la sorte d'esprit convenable, et c'est par là qu'il faut finir : c'est l'abrégé de la perfection et du goût.

Il ouvrit son école à Port-Royal; et si l'esprit de secte, fait pour tout gâter, engagea ces grands hommes dans de malheureuses querelles qui troublèrent leur siècle, et dont le funeste contre-coup s'est fait sentir jusque dans le nôtre, ici nous ne voyons en eux que les bienfaiteurs des lettres, et nous ne

pouvons que rendre hommage aux monuments qu'ils nous ont laissés. Héritiers et disciples de la littérature des anciens, ils nous apprirent à le devenir. Les excellentes études qu'ils dirigeaient, leurs principes de grammaire et de logique, les meilleurs que l'on connût jusqu'à eux, et bons encore aujourd'hui; leurs livres élémentaires, qui ont fourni tant de secours pour la connaissance des langues; tous leurs ouvrages écrits sainement et avec pureté, et ce mérite qui n'appartient qu'à la supériorité, de savoir descendre pour instruire; voilà leurs titres dans la postérité, voilà ce qui servit à consommer la révolution que le goût attendait pour éclairer le génie. Pour tout dire en un mot, c'est de leur école que sont sortis Pascal et Racine; Pascal, qui nous donna le premier ouvrage où la langue ait paru fixée, et où elle ait pris tous les tons de l'éloquence; Racine, le modèle éternel de la poésie française.

Ces noms caractérisent l'époque qu'on appelle encore le siècle de Louis XIV. Le dix-huitième s'ouvre ensuite devant nous, spectacle d'autant plus intéressant, qu'il forme presque en tout un contraste avec l'autre, particulièrement par la nouvelle philosophie qu'il vit naître en ses premières années, et que les dernières ont dû nous mettre à portée d'apprécier. Je n'ai pas besoin de dire que sur cet objet de première importance j'énoncerai mon opinion tout entière, telle qu'elle est, sans m'embarrasser aucunement de ceux qui croiraient voir ici un devoir ou un intérêt à la modifier, ou à la soumettre à de prétendues considérations qui, étant étrangères à la vérité, doivent l'être à celui qui la dit. Je sais la taire lorsqu'elle serait sans effet; mais dès que je la crois bonne à entendre, il n'est pas en moi de la dire à demi. Il peut exister un pouvoir qui m'empêche de parler : il n'y en a point qui m'empêche de parler comme je pense. Ce ne sera pas ma faute si je ne parviens pas à détromper ceux qui se persuadent si follement, ou qui voudraient se persuader encore qu'ils sont faits pour commander à l'opinion ; qu'en faisant le mal ils

ont changé la nature du bien ; que personne ne peut plus honorer ce qu'ils insultent, ni louer ce qu'ils ont détruit ou voudraient détruire, ni détester ce qu'ils font ou voudraient faire, ni mépriser ce qu'ils voudraient mettre en horreur ; et que si ce n'est plus, comme autrefois, la terre entière, au moins c'est toute la France qui doit être à jamais l'esclave et l'écho de leur atroce extravagance. Il ne tiendra pas à moi de dissiper cet étrange rêve d'un orgueil surhumain, et de leur montrer leurs systèmes absurdes renfermés avec eux dans le cercle très-étroit de leur existence très-précaire, et conspués avec horreur par le monde entier. C'est même, je dois l'avouer, cet intérêt sacré de la vérité nécessaire qui peut seul me soutenir dans une carrière laborieuse, dans une carrière qui, après tant d'événements, ne peut plus être la même ; qui autrefois, par ses rapports avec mes goûts les plus chers, pouvait paraître une suite de jouissances, et qui est aujourd'hui en elle-même un sacrifice et un dévouement : non que j'aie pu devenir insensible à ces arts que j'ai tant aimés, ni surtout aux témoignages de bienveillance qu'ils m'ont procurés ici dans tous les temps, et qui sont restés dans mon cœur ; mais, je ne le dissimulerai point, le charme s'est éloigné et affaibli : et que n'altèreraient pas nos longues années de révolution ? Je sais que la faculté d'oublier est un des biens de l'homme, qui ne pourrait guère supporter à la fois, et tout le passé, et tout le présent ; mais cette faculté, comme toutes les autres, doit avoir sa mesure ; et qui oublie trop, et trop tôt, n'est ni assez instruit ni assez corrigé. J'excuse et n'envie point ceux qui peuvent vivre comme s'ils n'avaient ni souffert ni vu souffrir ; mais qu'ils me pardonnent de ne pouvoir les imiter. Ces jours d'une dégradation entière et inouïe de la nature humaine sont sous mes yeux, pèsent sur mon âme, et retombent sans cesse sous ma plume, destinée à les retracer jusqu'à mon dernier moment. Dans cette situation d'esprit, les lettres ne sont plus pour moi qu'une distraction innocente, et les arts ne se présentent plus à mon imagination que pour colorier les imposantes et désolantes

idées qui peuvent seules m'occuper tout entier. Sans doute, ceux qui ont tout oublié ne sauraient m'entendre ; mais je dirai à ceux qui pleurent encore : Et moi aussi je pleure avec vous. La douleur de l'homme sensible est comme la lampe religieuse et solitaire qui veille auprès des tombeaux : eh ! qui serait assez barbare pour l'éteindre ? D'ailleurs, il ne faut pas s'y tromper, toutes les vérités se tiennent par des liens plus ou moins apparents, mais toujours réels ; et bien loin que la morale nuise au goût et au talent, elle épure et enrichit l'un et l'autre. Je plains ceux qui ne savent pas qu'il y a une dépendance secrète et nécessaire entre les principes qui fondent l'ordre social et les arts qui l'embellissent. Je persisterai donc à joindre l'un avec l'autre, et je ne séparerai point ce que la nature a réuni. Je continuerai à regarder avec compassion, plus encore qu'avec mépris, ces nouveaux précepteurs des nations, qui, si tristement et si fièrement seuls contre l'univers, contre l'expérience des siècles, contre le cri de tous les sages, contre la conscience de tous les hommes, en sont venus à ne pas concevoir que l'on puisse lever les yeux vers la suprême justice qui règne éternellement dans le ciel, quand le crime règne un moment sur la terre : incurables fous, condamnés à ne se douter jamais de l'étendue de leur sottise et de la richesse de leurs ridicules ; semblables à ces malheureux privés de toute raison, qui, étalant leur nudité et leur folie, se moquent de tout ce qui n'est pas dégradé de même, et rient de ceux qui ont pitié d'eux. Enfin, je ne cesserai de signaler ceux qui s'efforcent obstinément de séparer la terre du ciel, parce que le ciel les condamne, et qu'ils veulent envahir la terre ; et l'on ne m'ôtera ni l'horreur du mal, ni l'espérance du bien, *donec transeat iniquitas*.

# SIÈCLE DE LOUIS XIV.

# COURS
DE
# LITTÉRATURE
## ANCIENNE ET MODERNE.

---

## SECONDE PARTIE.
### SIÈCLE DE LOUIS XIV.

## LIVRE PREMIER.
### POÉSIE.

---

### CHAPITRE PREMIER.

*De la poésie française avant et depuis Marot jusqu'à Corneille.*

La poésie a été le berceau de la langue française, comme de presque toutes les langues connues. L'idiome provençal, qui était celui des troubadours, nos plus anciens poëtes, est le premier parmi nous qu'elle ait parlé, et même avec succès, pendant plusieurs siècles. Ils nous donnèrent la

rime, soit qu'ils en fussent les inventeurs, soit qu'ils l'eussent empruntée des Maures d'Espagne, comme on le croit avec d'autant plus de vraisemblance, que la rime chez les Arabes était de la plus haute antiquité, et que l'on sait d'ailleurs que ces peuples conquérants, lorsqu'ils passèrent d'Afrique dans le midi de l'Europe, au huitième siècle, la trouvèrent entièrement barbare, et portèrent les premiers dans nos climats méridionaux le goût de la poésie galante et quelque teinture des arts. Les troubadours, qui professaient *la science gaie* (c'est ainsi qu'ils l'appelaient), et qui couraient le monde en chantant l'amour et les dames, furent honorés et recherchés. Leur profession eut bientôt tant d'éclat et d'avantages; les femmes, toujours sensibles à la louange, traitèrent si bien ceux qui la dispensaient, que les souverains se glorifièrent du titre et même du métier de troubadour. Ils fleurirent jusqu'au quatorzième siècle : ce fut le terme de leurs prospérités. Ils s'étaient fort corrompus en se multipliant, et, par des abus et des désordres de toute espèce, ils forcèrent le gouvernement de les réprimer, et tombèrent dans le discrédit. Ils firent place aux poëtes français proprement dits, c'est-à-dire à ceux qui écrivaient dans la langue nommée originairement *langue romance*, formée d'un mélange du latin et du celte, et qui, vers le onzième siècle, s'appela langue française: c'est le temps où elle paraît avoir eu des articles. Elle adopta la rime, et quoique cette invention soit beaucoup moins favorable à la poésie que le vers métrique des Grecs

et des Latins, elle paraît absolument essentielle à la versification de nos langues modernes, si éloignée de la prosodie presque musicale des anciens. La rime est voisine de la monotonie, mais elle est agréable en elle-même, comme toute espèce de retour symétrique; car la symétrie plaît naturellement aux hommes, et entre plus ou moins dans les procédés de tous les arts d'agrément. Voltaire a eu raison de dire :

La rime est nécessaire à nos jargons nouveaux,
Enfants demi-polis des Normands et des Goths.

Les novateurs bizarres, tels que Lamotte, qui ont voulu ôter la rime à nos vers, s'y connaissaient un peu moins que l'auteur de *la Henriade.*

Des *fabliaux* et des *chansons,* voilà nos premiers essais poétiques. On sait que les *fabliaux* sont des contes rimés, souvent fort gais et plaisamment imaginés. Ce qui le prouve, c'est que La Fontaine en a tiré plusieurs de ses plus jolis *Contes;* Pétrarque, un assez grand nombre de ses *Nouvelles*, et Molière même quelques scènes. Un recueil où les nationaux et les étrangers ont également puisé ne peut pas être sans mérite. A l'égard du langage, il est aujourd'hui difficile à entendre; mais, en l'étudiant, on y trouve une manière de raconter qui n'est pas sans agrément. Les sujets roulent la plupart sur l'amour, et ont quelquefois de l'intérêt. Nos chansonniers modernes en ont fait usage, et de là vient que les chansons qui expriment les malheurs et les plaintes de l'amour s'appellent encore

des *romances*, du nom que l'on donnait anciennement à la langue française.

Nous avons des chansons provençales de Guillaume, comte de Poitou, troubadour qui vivait au onzième siècle. Les chansons françaises de Thibault, comte de Champagne, sont du treizième. Il était contemporain de saint Louis, et a beaucoup célébré la reine Blanche. On voit, par les noms des poëtes français inscrits dans les recueils bibliographiques, qu'il y en eut un nombre prodigieux sous le règne de saint Louis, et que l'enthousiasme des croisades échauffa leur verve; mais la langue était encore très-informe. On croit que Thibault est le premier qui ait employé les vers à rimes féminines; mais ce ne fut que bien long-temps après que Malherbe nous apprit à les entremêler régulièrement avec les vers masculins. Quand on lit les chansons de Thibault, qu'à peine pouvons-nous entendre, on ne conçoit pas que, dans l'*Anthologie française*, on ait imaginé de lui attribuer cette chanson, qu'on a depuis imprimée partout sous son nom :

Las! si j'avais pouvoir d'oublier
Sa beauté, son bien dire
Et son tant doux, tant doux regarder,
Finirait mon martyre.
Mais las! mon cœur je n'en puis ôter,
Et grand affolage
M'est d'espérer.
Mais tel servage
Donne courage
A tout endurer.

Et puis comment, comment oublier
Sa beauté, son bien dire
Et son tant doux, tant doux regarder!
Mieux aime mon martyre.

Que l'on fasse attention qu'il n'y a dans cette chanson naïve et tendre que le mot d'*affolage* qui ait vieilli, quoique nous ayons conservé *affoler* et *raffoler* (car pour le mot *servage*, on l'emploie encore très-bien dans le style familier); que, d'ailleurs, toutes les constructions sont exactes, à l'inversion près qui a regné jusqu'au temps de Louis XIV; qu'il n'y a pas un seul de ces *hiatus* qu'on retrouve encore jusque dans Voiture; que l'on compare encore ce style au jargon rude et grossier que l'on parlait au treizième siècle, et l'on verra qu'il est impossible que cette chanson date du règne de saint Louis, et qu'elle ne peut pas être plus ancienne que les poésies de Marot, dont les madrigaux, qu'il appelle épigrammes, ne sont pas tous si gracieusement tournés. Il s'en fallait bien que la langue eût fait tant de progrès il y a cinq cents ans. C'est alors que parut le *Roman de la Rose*, commencé par Lorris et achevé par Jean de Meun. C'est, parmi les vieux monuments de notre poésie dans son enfance, celui qui eut le plus de réputation : il n'y a rien qui approche de cette chanson attribuée au comte de Champagne. Tout l'esprit de l'auteur, morale, galanterie, satire, tout est en allégorie, genre de fiction le plus froid de tous.

La ballade, le rondeau, le triolet, toutes les

sortes de poésies à refrain, sont celles qui furent en vogue jusqu'au seizième siècle. Il faut savoir gré aux auteurs de ce temps d'avoir senti que ces refrains avaient une grâce particulière, conforme au caractère de douceur et de naïveté, le seul que notre poésie ait eu jusqu'à Marot, qui le premier y joignit un tour fin et délicat. Dès le quinzième siècle, Villon, et auparavant Charles d'Orléans, père de Louis XII, tournaient la ballade et le rondeau avec assez de facilité. Voici des vers de ce dernier sur le retour du printemps : il faut se souvenir, en les jugeant, de quelle date ils sont :

Le temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluie,
Et s'est vêtu de broderie
De soleil luisant, clair et beau.
Il n'y a bête ni oiseau
Qu'en son jargon ne chante ou crie :
Le temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluie.

On peut remarquer que toutes les mesures de vers étaient dès-lors en usage, excepté l'hexamètre ou l'alexandrin, ainsi nommé, à ce qu'on croit, d'un poëme intitulé *Alexandre*, qui est du douzième siècle, et où ce vers est employé pour la première fois. Il fut depuis très-rare de s'en servir jusqu'à Dubellay et Ronsard. La noblesse, qui est le caractère de ce vers, n'était pas encore celui de notre langue. Les vers de Marot sont presque tous de cinq pieds. Leur tournure agréable et piquante s'accordait très-bien avec celle de son

esprit. On trouve dans Crétin et dans Martial de Paris des idylles en vers de quatre et cinq syllabes. Le dernier, qui vivait du temps de Charles VII, fit une espèce d'élégie sur la mort de ce prince. En voici quelques vers, dont la marche est aisée et coulante :

Mieux vaut la liesse,
L'amour et simplesse
De bergers pasteurs,
Qu'avoir à largesse
Or, argent, richesse,
Ni la gentillesse
De ces grands seigneurs;
Car pour nos labeurs,
Nous avons sans cesse
Les beaux prés et fleurs,
Fruitages, odeurs,
Et joie à nos cœurs,
Sans mal qui nous blesse.

En voici de Crétin, qui ont une syllabe de moins, et qui ont aussi bien moins de douceur :

Pasteurs loyaux,
En ces jours beaux,
Je vous convie
A jeux nouveaux.

. . . . . . . . . . .

Bergères franches,
Cueillez des branches
De lauriers verts, etc.

Je ne les cite que comme des exemples fort anciens d'une espèce de mètre qui peut quelquefois être employé avec succès, pourvu que ce soit avec

sobriété; car l'oreille serait bientôt fatiguée du retour trop fréquent des mêmes sons. Madame Deshoulières et Bernard se sont servis heureusement de ces petits vers dans des sujets gracieux. Rousseau, dans sa belle cantate de Circé, a su les rendre propres aux images fortes. Tout le monde sait par cœur ces vers :

Sa voix redoutable
Trouble les enfers, etc.

Mais il les a placés très-judicieusement dans une espèce de poëme musical où ils occupent peu de place, et où, parmi des vers de différente mesure, ils forment une variété de plus. Il y aurait de l'inconvénient à les prolonger : ils ne sont faits que pour des pièces de peu d'étendue. Comme la difficulté de se resserrer dans un rhythme très-étroit est un de leurs mérites, cette difficulté trop longtemps vaincue ne paraîtrait qu'un jeu d'esprit, un effort artificiel, et c'est ce qu'il faut éviter en tout genre.

On ne cite guère qu'en ridicule les vers de Scarron à Sarrazin, d'une mesure encore plus gênante, puisqu'ils ne sont que de trois syllabes :

Sarrazin
Mon voisin, etc.

Cette fantaisie convenait à un poëte burlesque. On a été plus loin de nos jours; on a mis *la Passion* en vers d'une seule syllabe. Voici un échantillon de cette pièce bizarre, qui, je crois, n'a ja-

mais été imprimée, et qui n'est connue que de quelques curieux.

De
Ce
Lieu,
Dieu
Mort
Sort;
Fort
Sort
Dur,
Mais
Très
Sûr.

Ces prétendus tours de force ne prouvent que la manie puérile de s'occuper laborieusement de petites choses; et l'on en peut dire autant des acrostiches et de tous les belles inventions de ce genre, imaginées apparemment par ceux qui avaient du temps à perdre.

Le nom de Marot est la première époque vraiment remarquable dans l'histoire de notre poésie, bien plus par le talent qui brille dans ses ouvrages, et qui lui est particulier, que par les progrès qu'il fit faire à notre versification, qui furent très-lents et très-peu sensibles depuis lui jusqu'à Malherbe. On retrouve dans ses écrits les deux vices de versification qui dominèrent avant et après lui, les *hiatus* ou concours de voyelles, et l'inobservation de cette alternative nécessaire entre les rimes masculines et féminines. Mais on ne lui a pas rendu justice quand on lui a reproché d'avoir laissé sub-

sister l'*e* muet au premier hémistiche, défaut capital qui anéantit la césure et le nombre, en faisant disparaître le repos où l'oreille doit s'arrêter. Cette faute, très-commune avant lui, est infiniment rare dans ses vers, et ne reparaît presque plus dans les poëtes de quelque nom qui l'ont suivi. Il faut donc le louer d'avoir contribué beaucoup à corriger ce défaut destructeur de toute harmonie. Mais ce n'est là qu'un de ses moindres mérites : il eut un talent infiniment supérieur à tout ce qui l'avait précédé, et même à tout ce qui l'a suivi jusqu'à Malherbe. On remarque chez lui un tour d'esprit qui lui est propre. La nature lui avait donné ce qu'on n'acquiert point : elle l'avait doué de grâce. Son style a vraiment du charme, et ce charme tient à une naïveté de tournure et d'expression qui se joint à la délicatesse des idées et des sentiments. Personne n'a mieux connu que lui, même de nos jours, le ton qui convient à l'épigramme, soit celle que nous appelons ainsi proprement, soit celle qui a pris depuis le nom de madrigal, en s'appliquant à l'amour et à la galanterie. Personne n'a mieux connu le rhythme du vers à cinq pieds et le vrai ton du genre épistolaire, à qui cette espèce de vers sied si bien. C'est dans les beaux jours du siècle de Louis XIV que Boileau a dit :

> Imitons de Marot l'élégant badinage.

Il fut sans doute beaucoup plus élégant que tous ses contemporains, mais comme le choix des termes n'est pas ce qui domine le plus dans son talent,

et que son langage était encore peu épuré, on aimerait mieux dire, ce me semble :

Imitons de Marot le charmant badinage.

Pour peu qu'on soit fait à un certain nombre de mots et de constructions qui ont vieilli depuis, on lit encore aujourd'hui avec un très-grand plaisir une partie de ses ouvrages; car il y a un choix à faire, et il n'a pas réussi dans tout. Ses *Psaumes*, par exemple, ne sont bons qu'à être chantés dans les églises protestantes. Mais quoi de plus galant, et même de plus tendre, que cette chanson?

Puisque de vous je n'ai autre visage,
Je m'en vais rendre ermite en un désert,
Pour prier Dieu, si un autre vous sert,
Qu'ainsi que moi, en votre honneur soit sage.
Adieu amour, adieu gentil corsage;
Adieu ce teint, adieu ces friands yeux.
Je n'ai pas eu de vous grand avantage;
Un moins aimant aura peut-être mieux.

Que de sentiment dans ce dernier vers! On a depuis employé souvent la même pensée; mais jamais elle n'a été mieux exprimée.

On a tant de fois cité la petite pièce intitulée *le Oui* et *le Nenni*, qu'on me reprocherait avec raison de l'omettre ici.

Un doux nenni avec un doux sourire
Est tant honnête! Il vous le faut apprendre.
Quant est d'oui, si veniez à le dire,
D'avoir trop dit je voudrais vous reprendre.

Non que je sois ennuyé d'entreprendre
D'avoir le fruit dont le désir me point;
Mais je voudrais qu'en me le laissant prendre,
Vous me disiez : Non, vous ne l'aurez point.

Nos agréables rimeurs, qui se sont plaints si souvent au public de trouver des maîtresses trop faciles, n'ont fait que commenter et paraphraser ces vers de Marot, et ne les ont sûrement pas égalés. On a de même imité et retourné de cent manières l'idée ingénieuse de ce madrigal, qui n'est pas moins joli que le précédent :

Amour trouva celle qui m'est amère
(Et j'y étais : j'en sais bien mieux le conte):
Bonjour, dit-il, bonjour, Vénus ma mère;
Puis tout à coup il voit qu'il se mécompte,
Dont la couleur au visage lui monte,
D'avoir failli, honteux, Dieu sait combien!
Non, non, Amour, lui dis-je, n'ayez honte,
Plus clairvoyants que vous s'y trompent bien.

En voici un autre où il y a moins d'esprit, mais beaucoup de sensibilité, et l'un vaut bien l'autre :

Un jour la dame en qui si fort je pense
Me dit un mot de moi tant estimé,
Que je ne peux en faire récompense,
Fors de l'avoir en mon cœur imprimé;
Me dit avec un ris accoutumé :
« Je crois qu'il faut qu'à t'aimer je parvienne. »
Je lui réponds : « N'ai garde qu'il m'advienne
» Un si grand bien, et si j'ose affirmer
» Que je devrais craindre que ce ne vienne,
» Car j'aime trop quand on me veut aimer. »

Voltaire citait souvent l'épigramme suivante, qui est d'un genre tout différent : c'est ce que Despréaux appelait *le badinage de Marot.*

Monsieur l'abbé et monsieur son valet
Sont faits égaux tous deux comme de cire.
L'un est grand fou, l'autre petit follet;
L'un veut railler, l'autre gaudir et rire;
L'un boit du bon, l'autre ne boit du pire.
Mais un débat le soir entre eux s'émeut :
Car maître abbé toute la nuit ne veut
Être sans vin, que sans secours ne meure;
Et son valet jamais dormir ne peut,
Tandis qu'au pot une goutte en demeure.

On connaît la fin tragique de Samblançay, surintendant des finances sous François Ier, et condamné à mort quoique innocent. Il fut mené au supplice par le lieutenant criminel Maillard, dont la réputation était aussi mauvaise que celle de Samblançay était respectée. Nous avons sur ce sujet une épigramme de Marot, dans le goût de celles des anciens, où l'on traitait quelquefois des sujets nobles ; ce qui n'est point contraire au caractère de l'épigramme, qui peut prendre tous les tons, et qui peut finir aussi bien par une belle pensée que par un bon mot. Martial, Rousseau, Sannazar et beaucoup d'autres, l'ont prouvé. Celle de Marot est d'autant plus remarquable, que c'est la seule où il ait soutenu le ton noble qui n'est pas le sien.

Lorsque Maillard, juge d'enfer, menait
A Montfaucon Samblançay l'âme rendre,

A votre avis lequel des deux tenait
Meilleur maintien? Pour vous le faire entendre,
Maillard semblait homme que mort va prendre,
Et Samblançay fut si ferme vieillard,
Que l'on cuidait pour vrai qu'il menât pendre
A Montfaucon le lieutenant Maillard.

Maintenant il faut entendre Marot dans la familiarité badine du style épistolaire et de ses correspondances amoureuses, car ses ouvrages sont pleins de ses amours, qui ont troublé sa vie et embelli ses vers, comme il arrive presque toujours. On sait quel éclat firent à la cour de François Ier les intrigues du poëte avec Diane de Poitiers, qui, depuis, fut à peu près reine de France sous le règne de Henri II, et avec Marguerite de Valois, d'abord duchesse d'Alençon et ensuite reine de Navarre. Ces noms-là font honneur à la poésie et au poëte qui élevait si haut ses hommages. Diane, la beauté la plus fameuse de son temps, écouta les vœux de Marot avant de se rendre à ceux d'un roi. Il paraît qu'ils ne furent pas mal ensemble puisqu'ils finirent par se brouiller. Marot eut le malheur de déshonorer son talent jusqu'à l'employer contre celle même à qui d'abord il avait consacré ses chants. Cela fait tant de peine, que, pour l'excuser un peu, l'on voudrait croire qu'il l'aimait encore tout en lui disant des injures, et l'on pardonne bien des choses à l'amour en colère. Diane pourtant ne lui pardonna pas : elle se servit de son crédit auprès de Henri, alors dauphin, pour faire emprisonner Marot, qu'on accusait de favoriser les nouvelles opinions des réfor-

més. Il subit un procès criminel en l'absence de François Ier, qui l'aimait et le protégeait, et qui alors était prisonnier en Espagne. Marot fut mis en liberté par un ordre exprès du roi, qu'il avait sollicité en langage poétique, en lui envoyant une pièce fort plaisante, intitulée *l'Enfer,* composée dans sa prison; car sa verve et sa gaieté ne l'abandonnèrent jamais. Cet *Enfer,* c'est le Châtelet, et les juges en sont les démons. Marguerite de Valois, dont il était valet-de-chambre, le servit beaucoup en cette occasion auprès du roi son frère. La reconnaissance dans un cœur tendre devient bientôt de l'amour, et celui de Marot pour Marguerite éclata d'autant plus, qu'il fut très-bien accueilli. Nous avons encore des vers de cette princesse adressés à Marot, qui dut en être content. Une lettre qu'elle lui écrivit, et que nous ne connaissons que par la réponse, dut lui faire encore plus de plaisir, puisqu'on y joignait l'ordre de la brûler : c'est là-dessus qu'il lui écrit :

Bienheureuse est la main qui la ploya,
Et qui vers moi de grâce l'envoya;
Bienheureuse est qui envoyer la sut,
Et plus heureux celui qui la reçut.

Il peint avec une vérité touchante le regret qu'il eut et l'effort qu'il se fit en jetant cette lettre au feu :

Aucune fois au feu je la mettais
Pour la brûler, puis soudain l'en ôtais,
Puis l'y remis, et puis l'en reculai;
Mais à la fin à regret la brûlai,

Disant : ô lettre ! (après l'avoir baisée)
Puisqu'il le faut tu seras embrasée ;
Car j'aime mieux deuil en obéissant
Que tout plaisir en désobéissant.

La Fontaine, qui lisait beaucoup Marot, paraît avoir imité la peinture qu'on vient de voir, dans cet endroit d'une de ses meilleures fables, où il dit des souris :

Mettent le nez à l'air, montrent un peu la tête,
Puis rentrent dans leurs nids à rats,
Puis ressortant font quatre pas,
Puis enfin se mettent en quête.

Mais le chef-d'œuvre de Marot dans le genre de l'épître, c'est celle où il raconte à François Ier comment il a été volé par son valet. Otez ce qui a vieilli dans les termes et les constructions, c'est d'ailleurs un modèle de narration, de finesse et de bonne plaisanterie.

On dit bien vrai : la mauvaise fortune
Ne vient jamais qu'elle n'en amène une,
Ou deux ou trois avec elle : vous, Sire ;
Votre cœur noble en saurait bien que dire ;
Et moi chétif, qui ne suis roi ni rien,
L'ai éprouvé, et vous conterai bien,
Si vous voulez, comment vint la besogne.
J'avais un jour un valet de Gascogne,
Gourmand, ivrogne et assuré menteur,
Pipeur, larron, jureur, blasphémateur,
Sentant la hart de cent pas à ronde,
Au demeurant, le meilleur fils du monde.

Ce vers si plaisant, après l'énumération des belles qualités de ce valet, est devenu proverbe, et se répète encore tous les jours dans le même sens.

Ce vénérable ilot fut averti
De quelque argent que m'aviez départi,
Et que ma bourse avait grosse apostume.
Il se leva plus tôt que de coutume,
Et me va prendre en tapinois icelle,
Puis vous la met très-bien sous son aisselle,
Argent et tout, cela se doit entendre,
Et ne crois pas que ce fût pour la rendre;
Car onc depuis n'en ai ouï parler.
Bref, le vilain ne s'en voulut aller
Pour si petit, mais encore il me happe
Saye et bonnets, chausses, pourpoint et cape.
De mes habits en effet il pilla
Tous les plus beaux, et puis s'en habilla
Si justement, qu'à le voir ainsi être,
Vous l'eussiez pris en plein jour pour son maître.
Finalement de ma chambre il s'en va
Droit à l'étable, où deux chevaux trouva,
Laisse le pire, et sur le meilleur monte,
Pique et s'en va : pour abréger mon conte,
Soyez certain qu'au sortir de ce lieu,
N'oublia rien, fors de me dire adieu.
Ainsi s'en va chatouilleux de la gorge,
Ledit valet monté comme un Saint-George,
Et vous laissa monsieur dormir son saoul,
Qui au réveil n'eût su finer d'un sou.
Ce monsieur-là, Sire, c'était moi-même,
Qui, sans mentir, fus au matin bien blême,
Quand je me vis sans honnête vêture,
Et fort fâché de perdre ma monture.
Mais pour l'argent que vous m'aviez donné,
Je ne fus point de le perdre étonné;

Car votre argent, très-débonnaire prince,
S'il faut le dire, est sujet à la pince.
Bientôt après cette fortune-là,
Une autre pire encore se mêla
De m'assaillir, et chaque jour m'assaut,
Me menaçant de me donner le saut,
Et de ce saut m'envoyer à l'envers
Rimer sous terre et y faire des vers.
C'est une longue et lourde maladie
De trois bons mois qui m'a tout étourdie
La pauvre tête, et ne veut terminer;
Ains me contraint d'apprendre à cheminer,
Tant faible suis : bref, à ce triste corps
Dont je vous parle il n'est demeuré fors
Le pauvre esprit qui lamente et soupire,
Et en pleurant tâche à vous faire rire.
Voilà comment depuis neuf mois en ça
Je suis traité : or ce que me laissa
Mon larronneau, long-temps ce, l'ai vendu,
Et en sirops et juleps dépendu.
Ce néanmoins ce que je vous en mande,
N'est pour vous faire ou requête ou demande.
Je ne veux point tant de gens ressembler,
Qui n'ont souci autre que d'assembler.
Tant qu'ils vivront, ils demanderont eux;
Mais je commence à devenir honteux,
Et ne veux plus à vos dons m'arrêter.
Je ne dis pas, si voulez rien prêter,
Que ne le prenne : il n'est point de prêteur,
Quand il le veut, qui ne fasse un debteur.
Et savez-vous, Sire, comment je paie?
Nul ne le sait, si premier ne l'essaie.
Vous me devrez, si je puis, du retour,
Et je vous veux faire encore un bon tour.
A celle fin qu'il n'y ait faute nulle,
Je vous ferai une belle cédule,

A vous payer, sans usure s'entend,
Quand on verra tout le monde content;
Ou si voulez à payer ce sera
Quand votre los et renom cessera.

Depuis Horace on n'avait pas donné à la louange une tournure si délicate.

Je sais assez que vous n'avez pas peur
Que je m'enfuie ou que je sois trompeur.
Mais il fait bon assurer ce qu'on prête.
Bref, votre paie, ainsi que je l'arrête,
Est aussi sûre, avenant mon trépas,
Comme avenant que je ne meure pas.
Avisez donc, si vous avez désir
De me prêter : vous me ferez plaisir;
Car depuis peu j'ai bâti à Clément,
Là où j'ai fait un grand déboursement,
Et à Marot qui est un peu plus loin;
Tout tombera qui n'en aura le soin.
Voilà le point principal de ma lettre;
Vous savez tout : il n'y faut plus rien mettre.
Rien mettre, las! Certes et si ferai,
Et ce faisant mon style hausserai :
Disant : ô roi! amoureux des neuf Muses,
Roi en qui sont leurs sciences infuses,
Roi, plus que Mars d'honneur environné,
Roi, le plus roi qui fut onc couronné,
Dieu tout-puissant te doint, pour t'étrenner,
Les quatre coins du monde à gouverner,
Tant pour le bien de la ronde machine,
Que pour autant que sur tous en es digne.

On imagine sans peine que François I<sup>er</sup>, qui se glorifiait du titre de père des lettres, voulut bien être le créancier d'un *debteur* qui empruntait de

si bonne grâce. Marot eut plus d'une fois besoin de la libéralité et de la protection de son maître. Ses succès en poésie et en amour lui avaient fait des ennemis, et la liberté de ses opinions et de ses discours les irritait encore et leur donnait des armes contre lui. Rien n'est si facile que de trouver des torts à un homme qui a la tête vive et le cœur bon. Il fut plusieurs fois obligé de sortir de France, et mourut enfin hors de sa patrie, après une vie aussi agitée que celle du Tasse, et à peu près par les mêmes causes, mais bien moins malheureuse, parce que le malheur ou le bonheur dépend principalement du caractère, et que celui de Marot était porté à la gaieté, comme celui du Tasse à la mélancolie.

Observons que, dans l'épître qu'on vient de voir, et dans plusieurs autres, l'oreille de l'auteur lui avait appris que l'enjambement, qui est par lui-même vicieux dans l'hexamètre, à moins qu'il n'ait une intention marquée et un effet particulier, non-seulement sied très-bien au vers à cinq pieds, mais même produit une beauté rhythmique en arrêtant le sens ou suspendant la phrase à l'hémistiche.

Bref, le vilain ne s'en voulut aller
Pour si petit.....
Finalement, de ma chambre il s'en va
Droit à l'étable.....
Voilà comment depuis neuf mois en ça
Je suis traité.....

Cette coupe est très-gracieuse dans cette espèce de vers, pourvu qu'on ne la prodigue pas; car on

ne saurait trop redire à ceux qui sont toujours prêts à abuser de tout, que l'excès des meilleures choses est un mal, et que l'emploi trop fréquent des mêmes beautés devient affectation et monotonie. Voyez le commencement de l'*Épître sur la calomnie,* de Voltaire :

Écoutez-moi, respectable Émilie :
Vous êtes belle ; ainsi donc la moitié
Du genre humain sera votre ennemie :
Vous possédez un sublime génie ;
On vous craindra : votre simple amitié
Est confiante, et vous serez trahie.

Ces vers sont parfaitement coupés; mais si tous les vers de la pièce l'étaient de même, cela serait insupportable.

Marot, en s'élevant fort au-dessus de ses contemporains, n'eut cependant qu'une assez faible influence sur leur goût, et l'on ne voit pas que la poésie ait avancé beaucoup de son temps. Celui qui s'approcha le plus de lui fut son ami Saint-Gelais : il a de la douceur et de la facilité dans sa versification, et l'on a conservé de lui quelques jolies épigrammes; mais il a bien moins d'esprit et de grâce que Marot. Celui-ci eut une destinée assez singulière : il eut une espèce d'école deux cents ans après sa mort. C'est vers le milieu de ce siècle, et lorsque la langue, dès long-temps fixée, était devenue si différente de la sienne, que vint la mode de ce qu'on appelle le *marotisme.* Rousseau, qui avait montré tant de goût et parlé un si beau langage dans ses poésies lyriques, s'avisa dans ses *Épîtres,*

et plus encore dans ses *Allégories*, de rétrograder jusqu'au seizième siècle, et ce dangereux exemple fut imité par une foule d'auteurs. Mais je remets à l'article de ce grand poëte à examiner les effets et l'abus de cette innovation, dont je ne parle ici que pour faire voir combien la tournure naïve de Marot avait paru séduisante, puisqu'on empruntait son langage, depuis long-temps vieilli, pour tâcher de lui ressembler. A présent, il faut poursuivre l'histoire des progrès de notre poésie.

Les premiers qui essayèrent de lui faire prendre un ton plus noble, et d'y transporter quelques-unes des beautés qu'ils avaient aperçues chez les anciens, furent Dubellay, et surtout Ronsard. Ce dernier est aussi décrié aujourd'hui qu'il fût admiré de son temps, et il y a de bonnes raisons pour l'un et pour l'autre. Si le plus grand de tous les défauts est de ne pouvoir pas être lu, quel reproche peut-on nous faire d'avoir oublié les vers de Ronsard, tandis que les amateurs savent par cœur plusieurs morceaux de Marot, et même de Saint-Gelais, qui écrivaient tous deux trente ans avant lui? C'est qu'en effet il n'a pas quatre vers de suite qui puissent être retenus, grâce à l'étrangeté de sa diction (s'il est permis de se servir de ce mot nécessaire, et que l'exemple de plusieurs grands écrivains de nos jours devrait avoir déjà consacré). Cependant Ronsard était né avec du talent; il a de la verve poétique; mais ceux qui, en lui refusant le jugement et le goût, vont jusqu'à lui trouver du génie, me semblent abuser beaucoup de ce mot,

qui ne peut aujourd'hui signifier qu'une grande force de talent. Certainement elle ne peut pas consister à calquer servilement les formes du grec et du latin sur un idiome qui les repousse. Ce n'est pas non plus par les idées qu'il peut être grand; elles sont ordinairement chez lui communes ou ampoulées : ni par l'invention; rien n'est plus froid que son poëme de *la Franciade.* Ce qui séduisit ses contemporains, c'est que son style étale une pompe inconnue avant lui : quoique étrangère à la langue qu'il parlait, et plus faite pour la défigurer que pour l'enrichir, elle éblouit parce qu'elle était nouvelle, et de plus parce qu'elle ressemblait au grec et au latin, dont l'érudition avait établi le règne, et qui étaient alors généralement ce qu'on admirait le plus.

Ajoutons, pour excuser Ronsard, et ceux qui l'admiraient et ceux qui le suivirent, que le genre noble est, sans nulle comparaison, le plus difficile de tous; et si ce principe avoué par tous les bons esprits avait besoin d'une nouvelle preuve, nous la trouverions dans ce qui est arrivé à la langue française. Avant d'être formée, elle compta de bonne heure des écrivains qui surent donner à sa simplicité inculte les grâces de la naïveté et de la gaieté; mais quand il fallut s'élever au style soutenu, au style des grands sujets, tous les efforts furent malheureux jusqu'à Malherbe, et pourtant ne furent pas méprisables; car il y avait quelque gloire à tenter ce qui était si difficile, et à faire au moins quelques pas hasardés avant que la route pût être

frayée. Alors la véritable force, le vrai génie aurait été de sentir quel caractère, quelles constructions, quels procédés pouvaient convenir à notre langue; à la débarrasser des inversions qui ne lui sont pas naturelles, vu le défaut de déclinaisons et de conjugaisons proprement dites, et l'attirail d'auxiliaires et d'articles qu'elle traîne avec elle; à purger la poésie des *hiatus* qui offensent l'oreille, à mélanger régulièrement les rimes féminines et masculines, dont l'effet est si sensible. Voilà ce que fit Malherbe, qui eut vraiment du génie, et qui créa sa langue; ce que ne fit pas Ronsard, qui n'avait qu'un talent informe et brut, et qui gâta la sienne.

Il faut étudier ses ouvrages pour y trouver le mérite que je lui ai reconnu malgré tous ses défauts, et pour y distinguer quelques beautés d'harmonie et d'expression qui s'y rencontrent, au milieu de son enflure barbare. Le système de sa versification n'est pas difficile à saisir. On voit clairement qu'il veut mouler les vers français sur le grec et le latin; qu'il a senti l'effet des césures variées et des épithètes pittoresques : il les prodigue maladroitement : c'est en général une caricature lourde et grossière. Mais pourtant il a quelques traits heureux, et dont on a pu profiter; car à cette époque, comme je l'ai déjà dit, celui qui se trompe souvent et qui rencontre quelquefois ne laisse pas d'être utile. C'est une épreuve où l'art doit absolument passer, et ce n'est pas en ce genre que les sottises des pères, suivant l'expression connue de Fonte-

nelle, sont perdues pour les enfants. Sans doute il y a peu d'art et de mérite à franciser arbitrairement une foule de mots latins ou à latiniser des mots français pour les accumuler en épithètes; à mettre ensemble les cornes *rameuses*, les sources *ondeuses;* à faire rimer à *cieux* un esprit qui n'est point *ocieux;* à parler de baisers *colombins, turturins* (et je ne cite que ses inventions les moins bizarres); mais on peut le louer d'avoir osé quelquefois avec plus de bonheur, d'avoir trouvé des constructions poétiques, des césures qui varient le nombre du vers alexandrin; par exemple, dans cet endroit où il dit, en parlant de la Fortune:

Elle allaite un chacun d'espérance, — et pourtant,
Sans être contenté, chacun s'en va content.

L'antithèse du second vers, quoique assez ingénieuse, n'est qu'une espèce de jeu de morts. *Un chacun* n'est pas du style noble, et le premier hémistiche offre à l'oreille un son équivoque. Mais ce mot *d'espérance*, formant la césure au cinquième pied, coupe le vers de manière à produire une suspension qui a un effet analogue à l'idée de l'espérance. Ronsard a connu aussi l'usage des phrases d'apposition et d'interposition, autre espèce de variété dans le rhythme. Il dit en parlant du siècle d'or:

Les champs n'étaient bornés, et la terre commune,
Sans semer ni planter, — bonne mère, — apportait
Le fruit qui de soi-même heureusement sortait.

*Bonne mère*, placé là par interposition, est d'un effet agréable.

L'ambition, l'erreur, la guerre et le discord,
*Par les peuples courant*, — images de la mort...

Le premier hémistiche du second vers est plat ; mais cette apposition, *images de la mort*, le termine noblement.

Ce n'est pas la peine de redire jusqu'où l'a égaré la manie d'introduire dans notre langue les mots combinés; la toux, *ronge-poumon;* le gosier, *mâche-laurier;* Castor, *dompte-poulain*, et mille autres; ni l'abus qu'il a fait des figures : il est tel, que l'on a oublié qu'il s'en sert de temps en temps avec une hardiesse poétique que l'on ne connaissait pas avant lui.

Oisives dans les champs, se rouillaient les charrues.

Ce vers est beau, et l'on a remarqué sans doute les *charrues oisives :* c'est là vraiment de la poésie.

Mais en donnant quelque idée de l'expression et du nombre qui conviennent au vers héroïque et à la versification soutenue, il a donné tant d'exemples vicieux, qu'il aurait fait un mal irréparable, si ses succès avaient été moins passagers. Son affectation presque continuelle d'enjamber d'un vers à l'autre est essentiellement contraire au caractère de nos grands vers. Notre hexamètre, naturellement majestueux, doit se reposer sur lui-même; il perd toute sa noblesse, si on le fait marcher par sauts et par bonds : si la fin d'un vers se rejoint souvent au commencement de l'autre, l'effet de la rime disparaît, et l'on sait qu'elle est essentielle à notre rhythme poétique. Il est vrai que par lui-

même il est voisin de l'uniformité; mais aussi le grand art est de varier la mesure sans la détruire, et de couper le vers sans le briser. Le moyen qu'ont employé nos bons poëtes, c'est de placer de temps en temps des césures ou des repos à différentes places, en sorte qu'un vers ne ressemble pas à l'autre; de ne pas toujours procéder par distiques, et de finir quelquefois le sens en faisant attendre la rime, comme dans cet endroit de Racine :

Il faut des châtiments dont l'univers frémisse ;
Qu'on tremble — en comparant l'offense et le supplice :
Que les peuples entiers dans le sang soient noyés —
Je veux qu'on dise un jour aux siècles effrayés :
Il fut des Juifs. —

Et ailleurs :

Je l'ai trouvé couvert d'une affreuse poussière,
Revêtu de lambeaux, tout pâle ; — mais son œil
Conservait sous la cendre encor le même orgueil.

Tous ces vers sont d'une coupe différente, et la césure est toujours placée avec une intention relative au sens. La césure est différente de l'hémistiche, en ce qu'elle se place où l'on veut; mais l'hémistiche exprime essentiellement la moitié d'un vers divisé en deux parties égales. On peut aussi en varier l'effet, suivant les diverses structures de la phrase, arrêtée sur l'hémistiche d'une manière plus ou moins distincte : c'est ce que nous enseigne Voltaire dans ces vers, qui sont à la fois une leçon et un modèle :

Observez l'hémistiche, — et redoutez l'ennui
Qu'un repos uniforme attache auprès de lui.
Que votre phrase, heureuse — et clairement rendue,
Soit tantôt terminée — et tantôt suspendue.
C'est le secret de l'art. — Imitez ces accents
Dont l'aisé Jéliotte avait charmé nos sens.
Toujours harmonieux — et libre sans licence,
Il n'appesantit point ses sens et sa cadence.
Sallé, — dont Terpsichore avait conduit les pas,
Fit sentir la mesure — et ne la manqua pas.

« On a dû voir que la phrase est contenue tantôt » dans un demi-vers, tantôt dans un vers entier, » tantôt dans deux. On peut même ne compléter » le sens qu'au bout de huit, de dix, de douze » vers, quand on sait faire la période poétique; et » c'est ce mélange qui produit l'harmonie. »

Mais que fait Ronsard? Toujours rempli des Grecs et des Latins, il veut en français procéder comme eux, et il va sans cesse enjambant d'un vers à l'autre.

Cette nymphe royale est digne qu'on lui dresse
Des autels.....
Les Parques se disaient : Charles, qui doit venir
Au monde.....
Je veux, s'il est possible, atteindre à la louange
De celle.....

Il ne s'aperçoit pas que placer ainsi une chute de phrase au commencement d'un vers, est tout ce qu'il y a de plus ridicule et de plus baroque, et qu'alors pour me servir d'une expression triviale, mais juste, le vers tombe sur le nez, ou plutôt qu'il n'y a plus de vers. Je n'aurais pas même in-

sisté là dessus, si de nos jours on n'avait pas poussé l'absurdité jusqu'à vouloir reproduire ce mécanisme grossier. Qui le croirait, si des ouvrages qui ont fait du bruit un moment ne l'attestaient pas, que Ronsard ait été sur le point de redevenir le législateur de notre poésie après les Racine et les Boileau, et qu'on ait presque érigé en système l'ignorance la plus honteuse du rhythme de notre versification ? Il est de l'intérêt des lettres et du goût de rappeler de temps en temps ces exemples, qui font voir de quels travers est capable l'impuissance orgueilleuse, qui, ne pouvant pas même innover en extravagance, croit se relever en renouvelant de vieilles erreurs et rajeunissant de vieux abus. Et de quel point est-on parti pour en venir là ? Nos grands écrivains avaient fait de la langue et de la versification ce qu'il est possible d'en faire, et l'ambition du talent doit être de produire des beautés nouvelles par les mêmes moyens, reconnus les seuls bons, les seuls praticables. Cela est difficile, il est vrai : on a donc pris un autre parti ; on a abusé d'un aveu qu'ils avaient fait de l'infériorité de ces moyens comparés à ceux des langues anciennes : mais, loin de reconnaître avec eux qu'il faut se servir de son instrument, quel qu'il soit, et non pas le dénaturer, on a trouvé plus court de dire qu'ils n'y entendaient rien ; que la langue de Racine et de Voltaire était *usée ;* qu'il fallait *en créer une nouvelle ;* que notre poésie, qui pourtant est assez vivante dans leurs ouvrages, *se mourait de timidité ; qu'il n'y avait point de mot qu'on*

*ne pût faire entrer dans la poésie noble*, et cent autres assertions aussi folles, répétées magistralement par des journalistes qui ont le privilége de nous enseigner tous les jours ce qu'ils n'ont jamais appris. L'exécution est venue à l'appui de cette belle théorie; et, sous prétexte d'égaler les Grecs et les Latins, on nous a fait une foule de vers qui ne sont pas français. On s'est mis à multiplier les enjambements, tels que ceux que vous venez d'entendre; à tourmenter, à hacher le vers de toutes les manières; à lui donner un air étranger en voulant le faire paraître neuf; à chercher les vieux mots, quand ceux qui sont en usage valaient mieux; à faire ce que n'eût pas osé Chapelain, un hémistiche entier d'un adverbe de six syllabes : et tout cet amas de prose brisée et martelée, de locutions barbares, de constructions forcées, s'est appelé, pendant quelque temps, *du mouvement, de l'effet, de la variété, de la physionomie*, et ces sublimes découvertes du dix-huitième siècle n'étaient pas tout-à-fait renouvelées des Grecs, mais du siècle de Ronsard : heureusement elles ont passé aussi vite que lui.

On se rappelle qu'à l'exemple des Grecs, qui formèrent une Pléiade poétique de sept écrivains qui florissaient du temps de Ptolémée Philadelphe, on fit aussi une Pléiade française du temps de Ronsard. Ceux qui la composaient avec lui étaient Belleau, Baïf, Jodelle, Jean Dorat, Dubelloy, Ponthus. Belleau et Baïf n'eurent guère que les défauts de Ronsard, sans avoir son mérite. Dubartas fut pire

encore : jamais la barbarie ne fut poussée plus loin. Il semblait que l'érudition mal entendue et le pédantisme scolastique eussent conspiré la ruine de la langue française. Les latinismes, les hellénismes, les épithètes entassées et les métaphores outrées avaient tout envahi. C'est un des caractères de la médiocrité d'esprit, de voir l'art tout entier dans ce qui n'est qu'une partie de l'art, et un genre de beauté nouvellement découvert est d'abord employé avec profusion. On avait vu dans Ronsard l'effet de quelques belles épithètes, de quelques métaphores expressives. On ne voulut plus faire autre chose, et l'on entendit de tous côtés, dans l'ode et le poëme, des vers tels que ceux-ci :

O grand Dieu, qui nourris *la rapineuse engeance*
*Des oiseaux ramageux*.....
Par toi *le gras bétail* des *rousses vacheries*,
Par toi *l'humble troupeau* des *blanches bergeries*.....
Ici se vont haussant les *neigeuses montagnes* :
Là vont s'aplanissant les *poudreuses campagnes*.

Si la profusion des épithètes est un défaut en poésie, c'en est un bien plus grand encore dans la prose, dont le ton doit être plus simple. Ce n'est pas apparemment l'avis de beaucoup de prosateurs de nos jours, qui s'imaginent avoir de la force et du coloris en accumulant des mots. Cela donnait parfois un peu d'humeur à Voltaire, qui écrivait à ce sujet : *Ne leur pourra-t-on pas faire comprendre combien l'adjectif est souvent ennemi du substantif, quoiqu'ils s'accordent en genre, en nombre et en cas ?*

A l'égard des figures, on va voir comme on les employait, d'après Ronsard. Chassignet, par exemple, traduisant un psaume, disait à Dieu :

Par toi le mol zéphyr, aux ailes diaprées,
Refrise d'un air doux la perruque des prées,
Et sur les monts voisins,
Eventant ses soupirs par les vignes pamprées,
Donne la vie aux fleurs et du suc aux raisins.

Remarquons, à travers ce fatras, que pour rendre le dernier vers fort bon, il n'y a qu'à changer un seul mot, et mettre :

Donne la vie aux fleurs et le suc aux raisins.

Chassignet continue sur le même ton :

Par toi le doux soleil à la terre sa femme,
D'un œil tout plein d'amour, communique sa flamme,
Et tout à l'environ
Lui poudre les cheveux, ses vêtements embâme,
Et de fruits et de grains lui jonche le giron.

Nous l'avons vu tout à l'heure donner une *perruque* aux prairies : il ne s'en tient pas là ; il en donne une aussi au soleil.

Soit que du beau soleil la perruque empourprée
Redore de ses rais cette basse contrée.

Il faut avouer que le dieu du jour, qui de temps immémorial est en possession, chez les poëtes, d'avoir la plus belle chevelure du monde, ne doit pas être content de Chassignet, qui s'avise de le mettre en *perruque*.

Dubartas a imité, dans une description du déluge, le morceau connu des *Métamorphoses* d'Ovide. Il y a quelques vers qui ont de la précision et de l'énergie. Son style a beaucoup de rapport avec celui de Ronsard : on voit qu'il s'était modelé sur lui. Voici la fin de cette description, qui, malgré des fautes sans nombre, n'est pas sans beautés. Cette citation suffira pour faire voir ce que les poëtes de ce temps avaient de talent, et à quel point ce talent était dépourvu de goût.

Tandis [1] la sainte nef, sur *l'échine* [2] azurée
[3] Du superbe Océan, navigeait assurée,
Bien que sans mât, sans rame, et loin, loin de tout port;
Car l'Éternel était son pilote et son *nord*.
Trois fois cinquante jours le *général naufrage* [4]
Dévasta l'univers : enfin d'un tel ravage
L'immortel attendri n'eut pas sonné sitôt
[5] La retraite des eaux, que soudain, flot sur flot,
Elles vont s'écouler : tous les fleuves s'abaissent;
La mer *rentre en prison;* les montagnes renaissent [6];
Les bois montrent déjà leurs limoneux rameaux;
[7] Déjà la terre croît par le décroît des eaux;
Et *bref*, la seule main du Dieu *darde-tonnerre* [8],
[9] Montre la terre au ciel et le ciel à la terre.

Desportes écrivit beaucoup plus purement que Ronsard et ses imitateurs. Il effaça la rouille imprimée à notre versification, et la tira du chaos où on l'avait plongée. Il parla français : il évita, avec

[1] Pour *cependant*. — [2] Racine a dit : *Le dos de la plaine liquide*. — [3] Enjambement. — [4] Ne dirait-on pas que c'est un général qui s'appelait *Naufrage*? — [5] Enjambement. — [6] Belle expression. — [7] Beaux vers. — [8] Épithète grecque. — [9] Beau vers.

assez de soin, l'enjambement et l'*hiatus;* mais faible d'idées et de style, il n'a pu, dans l'âge suivant, garder le rang sur notre Parnasse. Il imita Marot dans les pièces amoureuses, et resta fort inférieur à lui. Il devança Malherbe dans des stances qu'on ne peut pas encore appeler des odes, quoique la tournure en soit assez douce et facile, et Malherbe le fit oublier.

Celui-là fut vraiment un homme supérieur: c'est son nom qui marque la seconde époque de notre langue. Marot n'avait réussi que dans la poésie galante et légère; Malherbe fut le premier modèle du style noble, et le créateur de la poésie lyrique. Il en a l'enthousiasme, les mouvements et les tournures. Né avec de l'oreille et du goût, il connut les effets du rhythme, et créa une foule de constructions poétiques adaptées au génie de notre langue. Il nous enseigna l'espèce d'harmonie imitative qui lui convient, et comment on se sert de l'inversion avec art et avec réserve. Ses ouvrages pourtant ne sont pas encore d'une pureté comparable aux écrivains des beaux jours de Louis XIV : il ne serait pas juste de l'exiger. Mais tout ce qu'il nous apprit, il ne le dut qu'à lui-même, et au bout de deux cents ans on cite encore nombre de morceaux de lui qui sont d'une beauté à peu près irréprochable. Voyez cette belle paraphrase d'un psaume sur la grandeur périssable des rois :

Ont-ils rendu l'esprit ? ce n'est plus que poussière
Que cette majesté si pompeuse et si fière,
Dont l'éclat orgueilleux étonnait l'univers ;

Et dans ces grands tombeaux où leurs âmes hautaines
Font encore les vaines,
Ils sont rongés des vers.
Là se perdent ces noms de maîtres de la terre,
D'arbitres de la paix, de foudres de la guerre ;
Comme ils n'ont plus de sceptre, ils n'ont plus de flatteurs,
Et tombent avec eux, d'une chute commune,
Tous ceux que la fortune
Faisait leurs serviteurs.

Voilà enfin des vers français, et l'on n'avait rien vu jusque là qui pût même en approcher.

Veut-on un exemple de ce beau feu qui doit animer l'ode? Voyez celle qu'il adresse à Louis XIII partant pour l'expédition de La Rochelle. Il faut excuser quelques défauts de diction, quelques prosaïsmes : la limite entre le langage de la poésie et celui de la prose n'était pas encore bien fixée : on ne peut pas tout faire à la fois. Voyons seulement si les mouvements et les idées sont d'un poëte.

Certes, ou je me trompe, ou déjà la Victoire
Qui [1] son plus grand honneur de tes palmes attend,
Est aux bords de Charente, en son habit de gloire,
Pour te rendre content.

Je la vois qui t'appelle et qui semble te dire :
Roi, le plus grand des rois, et qui m'es le plus cher!
Si tu veux que je t'aide à sauver ton empire,
Il est temps de marcher.

Que sa *façon* est brave et sa *mine* assurée!
Qu'elle a fait richement son armure *étoffer!*

[1] Inversion vicieuse.

Et que l'on connaît bien, à la voir si parée,
Que tu vas triompher!

Telle en ce grand assaut où des fils de la Terre
La rage ambitieuse à leur honte parut,
Elle sauva le ciel, et lança le tonnerre
Dont Briare *mourut*.

La strophe suivante est remarquable par l'harmonie imitative :

Déjà de toutes parts s'avançaient les approches :
Ici courait Minas; là Typhon se battait;
Et là suait Euryte à détacher les roches
Qu'Encelade jetait.

Dans le premier de ces deux derniers vers, on sent le travail du géant qui détache la roche; dans le dernier, on la voit partir.

Veut-on de l'intérêt et de la noblesse? écoutons encore la fin de cette même ode, où l'auteur a pris tous les tons de la lyre : c'était pourtant la dernière fois qu'il la maniait; c'est la dernière ode qu'il ait faite.

Je suis *vaincu du temps* [1] : je cède à ses outrages.
Mon esprit seulement, exempt de sa rigueur,
A de quoi témoigner dans ses derniers ouvrages
Sa première vigueur.

On a vu s'il dit vrai, et si l'on peut lui pardonner cette sorte de jactance permise aux poëtes quand

[1] Faute de français. On est *vaincu par*, et non *vaincu de*; mais en poésie cette licence, bien placée, peut s'excuser.

on peut les supposer inspirés, un peu ridicule quand on sent qu'ils ne le sont pas, et qui, dans tous les cas, est sans conséquence.

Les puissantes faveurs dont Apollon m'honore,
Non loin de mon berceau commencèrent leur cours :
Je les possédai jeune, et les possède encore
A la fin de mes jours.

Ce que j'en ai reçu, je veux *te le* produire ;
Tu verras *mon adresse,* et ton front cette fois
Sera ceint de rayons qu'on ne vit jamais luire
Sur la tête des rois.

Quel nombre! quelle cadence! quelle beauté d'expressions? Voyons-le dans des sujets moins grands, et qui demandent de la douceur et de la sensibilité. Par exemple, dans les stances qu'il adresse à son ami Dupérier, qui avait perdu sa fille à peine au sortir de l'enfance :

Ta douleur, Dupérier, sera donc éternelle,
Et les tristes discours
Que te met en l'esprit l'amitié paternelle
L'augmenteront toujours.

Observons d'abord le choix du rhythme : ce petit vers, qui tombe régulièrement après le premier, peint si bien l'abattement de la douleur! C'est là le vrai secret de l'harmonie dont on parle tant aujourd'hui : il ne s'agit pas de la travailler avec effort; il faut la choisir avec goût.

Le malheur de ta fille au tombeau descendue
Par un commun trépas,

Est-ce quelque dédale où ta raison perdue
Ne se retrouve pas?
Elle était de ce monde, où les plus belles choses
Ont le pire destin,
Et, rose, elle a vécu ce que vivent les roses,
L'espace d'un matin.

Le charme de ces vers est inexprimable. C'est dans cette même pièce que se trouvent les vers sur la mort, trop fameux pour n'en pas parler, trop connus pour les répéter. Les quatre premiers sont faibles; mais les quatre derniers sont d'une beauté parfaite.

Deux poëtes, élèves de Malherbe, eurent, même de son vivant, une réputation méritée, Racan et Maynard.

Racan, dans la poésie lyrique, est demeuré fort au-dessous de son maître; mais comme poëte bucolique, il a justifié l'éloge qu'en a fait Boileau, quand il a dit :

Racan chante Philis, les bergers et les bois.

Il a le premier saisi le vrai ton de la pastorale, qu'il avait étudiée dans Virgile. Son style, malgré les incorrections et les inégalités que Malherbe lui reprochait avec raison, respire cette mollesse gracieuse et cette mélancolie douce que doit avoir l'amour quand il soupire dans une solitude champêtre, et qui rappelle ce mot d'une femme d'esprit, à qui l'on demandait, dans ses dernières années, ce qu'elle regrettait le plus de sa jeunesse : *Un beau chagrin dans une belle prairie.* Les bons vers de

Racan ont du nombre, et quelquefois une élégance heureuse et poétique :

Plaisant[1] séjour des âmes affligées,
Vieilles forêts de trois siècles âgées,
Qui recélez la nuit, le silence et l'effroi :
Depuis qu'en ces déserts *les amoureux, sans crainte*[2],
Viennent *faire* leur plainte,
En a-t-on vu quelqu'un plus malheureux que moi?

Soit que le jour, dissipant les étoiles,
Force la nuit à retirer ses voiles,
Et peigne l'orient de diverses couleurs,
Ou que l'ombre du soir, du faîte des montagnes,
Tombe dans les campagnes,
L'on ne me voit jamais que plaindre mes douleurs.

Ainsi Daphnis, rempli d'inquiétude,
Contait sa peine en cette solitude,
Glorieux d'être esclave en de si beaux liens.
Les nymphes des forêts plaignirent son martyre,
Et l'amoureux Zéphyre
Arrêta ses soupirs pour entendre les siens.

Il y a quelques fautes dans ces stances, dont la première est imitée d'Ovide; mais elles sont en général d'un ton intéressant. Le rhythme en est bien choisi, à l'exception des deux premiers vers. On peut remarquer, pour peu qu'on ait l'oreille sensible, que le vers de quatre pieds se mêle très-bien

[1] *Plaisant* se disait alors pour *agréable*, et se trouve encore pris en ce sens dans Boileau, comme adjectif verbal, venant du verbe *plaire*.

[2] Il faut prendre garde à ces constructions équivoques. *Sans crainte* se rapporte à *viennent faire leur plainte*, et paraît à l'oreille se rapporter d'abord à *amoureux*.

avec l'hexamètre, jamais le vers à cinq pieds, qui n'est fait que pour aller seul.

Racan, qui formait son goût sur celui des anciens, emprunta souvent leurs idées morales sur la rapidité et l'emploi du temps, sur la nécessité de mourir, sur les doucours de la retraite ; mais il paraphrase un peu longuement ; et s'il imite leur naturel, il n'égale pas leur précision. C'est le seul défaut de ses stances *Sur la Retraite*, plus d'une fois citées par les amateurs comme un de ses meilleurs morceaux. Les vers se lient facilement les uns aux autres ; ils sont doux et coulants : mais comme la pièce est un peu longue, cette sorte de langueur qu'on aime pendant trois ou quatre stances, devient monotone quand on en lit sept ou huit. En voici quelques unes :

Tyrcis, il faut penser à *faire la* [1] retraite ;
La course de nos jours est plus qu'à demi *faite ;*
L'âge insensiblement nous conduit à la mort.
Nous avons assez vu, sur la mer de ce monde,
Errer au gré des flots notre nef vagabonde :
Il est temps de jouir des délices du port.

Le bien de la fortune est un bien périssable ;
Quand on bâtit sur elle, on bâtit sur le sable.
Plus on est élevé, plus on court de dangers :
Les grands pins sont en butte aux coups de la tempête,
Et la rage des vents brise plutôt le faîte
Des maisons de nos rois que les toits des bergers.

[1] L'article est de trop : il faut dire *faire retraite*.

Ô bienheureux celui qui peut de sa mémoire
Effacer pour jamais les vains désirs de gloire
Dont l'inutile soin traverse nos plaisirs,
Et qui, loin retiré de la foule importune,
Vivant dans sa maison, content de sa fortune,
A selon son pouvoir mesuré ses désirs!

C'est un objet de comparaison assez curieux, que de voir précisément les mêmes idées renfermées dans le même nombre de vers par le grand versificateur Despréaux :

Qu'heureux est le mortel qui, du monde ignoré,
Vit content de lui-même en un coin retiré,
Que l'amour de ce rien qu'on nomme renommée
N'a jamais enivré d'une vaine fumée,
Qui de sa liberté forme tout son plaisir,
Et ne rend qu'à lui seul compte de son loisir!

Peut-être serait-il difficile de choisir. L'expression est certainement plus poétique dans les derniers : mais il règne dans les autres je ne sais quel abandon qui peut balancer l'élégance.

La diction est plus soignée dans les vers de Maynard : la langue s'y épure de plus en plus ; mais ses vers plus travaillés n'ont pas le caractère aimable de ceux de Racan. On a de lui des sonnets et des épigrammes d'une bonne tournure et d'une expression choisie ; mais il est toujours un peu froid. Si jamais on a pu appliquer particulièrement à quelqu'un ces vers de Deshoulières, qui sont assez vrais de tout le monde :

Nul n'est content de sa fortune,
Ni mécontent de son esprit,

c'est surtout à Maynard. Il loue sans cesse son talent, et même un peu au-delà des libertés poétiques, et se plaint continuellement du peu de fruit qu'il en retira. C'est ce qu'on verra dans le sonnet suivant, qui peut d'ailleurs faire juger de sa manière d'écrire dans le genre noble, et de la clarté, de la correction et de la pureté de ses vers.

Mes veilles, qui partout se font des partisans,
N'ont pu toucher le cœur de ma grande princesse[1],
Et le Palais-Royal va traiter mes vieux ans
De même que le Louvre a traité ma jeunesse.

Jamais un bon succès n'accompagna mes vœux,
Bien que ma voix me fasse un des cygnes de France:
Douze lustres entiers ont blanchi mes cheveux
Depuis que ma vertu se plaint de l'espérance.

Un si constant reproche à la fin m'a lassé,
Et je vois à regret, en mon âge glacé,
Que la faveur me fuit et que la cour me trompe.

Voisin comme je suis du rivage des morts,
A quoi me servirait d'acquérir des trésors?
Qu'à me faire enterrer *avecque* plus de pompe.

Ses deux pièces les plus connues et les meilleures sont celles qui regardent le cardinal de Richelieu; et malheureusement l'une est un éloge, et l'autre une satire.

Armand, l'âge affaiblit mes yeux,
Et toute ma chaleur me quitte;

[1] La reine Anne.

Je verrai bientôt mes aïeux
Sur le rivage du Cocyte.
C'est où je serai des suivants
De ce bon monarque de France,
Qui fut le père des savants
Dans un siècle plein d'ignorance.
Dès que j'approcherai de lui,
Il voudra que je lui raconte
Tout ce que tu fais aujourd'hui
Pour combler l'Espagne de honte.
Je contenterai son désir
Par le beau récit de ta vie,
Et charmerai le déplaisir
Qui lui fait maudire Pavie.
Mais s'il demande à quel emploi
Tu m'as occupé dans ce monde,
Et quel bien j'ai reçu de toi,
Que veux-tu que je lui réponde?

On sait la réponse du cardinal : *rien ;* et quelque temps après, Maynard fit le sonnet suivant, qui est d'un tour très-philosophique et vaut beaucoup mieux que l'autre, mais qui finit par un trait piquant contre le ministre qu'il venait de louer.

Par votre humeur le monde est gouverné :
Vos volontés font le calme et l'orage,
Et vous riez de me voir confiné,
Loin de la cour [1], dans mon petit village.

Cléomédon, mes désirs sont contents,
Je trouve beau le désert où j'habite,

[1] Aujourd'hui ce ne serait pas trop la peine qu'un poëte fît remarquer qu'il vit loin de la cour; mais il faut se souvenir que, du temps de Richelieu, tous les poëtes étaient courtisans, excepté le grand Corneille.

Et connais bien qu'il faut céder au temps,
*Fuir*[1] l'éclat et devenir ermite.

Je suis heureux de vieillir sans emploi,
De me cacher, de vivre tout à moi,
D'avoir dompté la crainte et l'espérance;
Et si le ciel, qui me traite si bien,
Avait pitié de vous et de la France,
Votre bonheur serait égal au mien.

Rien n'a fait plus de fortune que son épitaphe, devenue depuis la devise de convenance ou de nécessité, adoptée par tant de gens.

Las d'espérer et de me plaindre
Des muses, des grands et du sort,
C'est ici que j'attends la mort
Sans la désirer ni la craindre.

Sarrazin, écrivain faible et inférieur à ces deux poëtes, osa pourtant prendre en main la lyre de Malherbe, et en tira même quelques sons assez heureux dans l'ode sur la bataille de Lens. On a remarqué cette strophe, la seule qui en effet soit belle, et qui de plus a été imitée par l'auteur de *la Henriade* :

Il monte un cheval superbe,
Qui, furieux aux combats,
A peine fait courber l'herbe
Sous la trace de ses pas.
Son regard semble farouche;
L'écume sort de sa bouche;

[1] *Fuir* était alors de deux syllabes. L'oreille apprit depuis à n'en faire qu'une.

Prêt au moindre mouvement,
Il frappe du pied la terre,
Et semble appeler la guerre
Par un fier hennissement.

Voltaire a dit :

Les moments lui sont chers : il parcourt tous les rangs
Sur un coursier fougueux, plus léger que les vents,
Qui, fier de son fardeau, du pied frappant la terre,
Appelle les dangers et respire la guerre.

Cette description est rapide; mais elle est, si j'ose le dire, moins énergique et moins animée que celle de Sarrazin. *Appelle les dangers* ne me paraît pas aussi beau qu'*appeler la guerre;* et ce vers, *par un fier hennissement*, est un trait qui, dans l'imagination, achève le tableau.

Gombaud et Malleville furent plutôt des écrivains ingénieux que des poëtes, surtout le premier, qui nous a laissé un recueil d'épigrammes, ou plutôt de bons mots. Il est bien vrai que Boileau a dit :

L'épigramme, plus libre, en son tour plus borné,
N'est souvent qu'un bon mot de deux rimes orné.

Mais, sans blesser le respect dû au législateur du Parnasse, osons dire que cette définition ne caractérise guère que l'épigramme médiocre. Celle dont Marot a donné le modèle, surpassé depuis par Racine et Rousseau, doit être piquante par l'expression comme par l'idée. L'épigramme a son vers qui lui appartient en propre, et ceux qui en

ont fait de bonnes (ce qui n'est pas extrêmement rare) le savent bien. Gombaud ne le savait pas, et c'est ce qui fait que ses épigrammes sont oubliées.

Et Gombaud tant loué garde encore la boutique,

disait Boileau; et depuis ce temps elles n'en sont pas sorties. Celle-ci m'a paru une de ses meilleures.

Gilles veut faire voir qu'il a bien des affaires;
On le trouve partout, dans la presse, à l'écart :
Mais ses voyages sont des erreurs volontaires;
Quoiqu'il aille toujours, il ne va nulle part.

Malleville fut renommé surtout pour le sonnet et le rondeau; mais il s'est mieux soutenu dans ce dernier genre que dans l'autre. Son fameux sonnet de *la belle Matineuse*, tant vanté lors du règne des sonnets, est fort au-dessous de sa renommée. Il y a trop de mots et trop peu de pensées : celle qui le termine tient de cette galanterie des poëtes italiens, dont la France reçut les sonnets vers le seizième siècle, et qui comparent toujours leurs belles au soleil. La comparaison est brillante; mais elle a été usée de bonne heure : et long-temps avant Molière les valets de comédie s'en servaient. A cela près, le sonnet de Malleville n'est pas trop mal tourné, et de son temps il a pu faire illusion.

Le silence régnait sur la terre et sur l'onde;
L'air devenait serein et l'Olympe vermeil;

Et l'amoureux Zéphyr, *affranchi du sommeil,*
Ressuscitait les fleurs [1] d'*une haleine féconde.*

L'Aurore déployait l'or de sa tresse blonde,
Et semait de rubis le chemin du soleil;
Enfin ce Dieu venait *au* [2] plus grand appareil
Qu'il soit jamais venu pour éclairer le monde,

Quand la jeune Philis au visage riant,
Sortant de son palais, *plus clair que l'Orient,*
Fit voir une lumière et plus vive et plus belle.
Sacrés flambeaux du jour, n'en soyez point jaloux;
Vous parûtes alors aussi peu devant elle
Que les feux de la nuit avaient fait devant vous.

J'aime mieux, je l'avoue, son petit rondeau contre l'abbé de Bois-Robert, dont Richelieu avait fait un riche bénéficier, et non pas un bon ecclésiastique.

Coiffé d'un froc bien raffiné,
Et revêtu d'un doyenné
Qui lui rapporte de quoi frire,
Frère René devient messire,
Et vit comme un déterminé.
Un prélat riche et fortuné
Sous un bonnet enluminé,
En est, s'il le faut ainsi dire,
Coiffé.

Ce n'est pas que frère René
D'aucun mérite soit orné,
Qu'il soit docte, qu'il sache écrire,

[1] Fin de vers traînante : l'inversion était ici de nécessité.

[2] Il faut *dans le plus grand*. *Au* ne peut remplacer *dans le* que lorsqu'il est question d'un lieu.

Ni qu'il dise le mot pour rire;
Mais seulement c'est qu'il est né
Coiffé.

Bois-Robert est peint assez fidèlement dans ce joli rondeau, hors un seul trait. Il est très-sûr qu'il n'était ni savant ni bon écrivain; mais il n'est pas vrai qu'il fût sans gaieté. Un homme qui faisait rire le cardinal de Richelieu devait avoir *le mot pour rire.*

Voiture et Benserade, les deux poëtes de la cour par excellence, durent aussi leur fortune à un esprit aimable et liant, et à des talents agréables. On n'ignore pas que le premier, d'une naissance très-commune, s'éleva, par l'amitié des grands et la faveur de la reine-mère, à un assez haut degré de considération. Ses places et son crédit répandirent sur lui un éclat qui rejaillit toujours sur la réputation littéraire. La sienne fut une des plus grandes dont un homme de lettres ait joui de son vivant. On a reproché à Boileau d'en avoir été la dupe; mais il faudrait se souvenir aussi que dans la suite il restreignit beaucoup ses éloges : la postérité, encore plus sévère, les a réduits presque à rien. Ses lettres, autrefois si recherchées, et qui faisaient les délices de la cour et de la ville, ne sont plus lues que par curiosité, et comme on va voir dans un garde-meuble les modes du temps passé. Cependant il faut convenir qu'il eut une sorte d'esprit qui lui était particulière et qui devait le distinguer; c'était un enjouement quelquefois dé-

licat et fin, qui contrastait avec l'emphase oratoire de Balzac et la galanterie fade et alambiquée des poëtes et des romanciers de son temps; mais chez lui l'affectation gâte tout, et ses succès mêmes servirent à l'égarer. On lui trouvait de l'agrément : il voulut être toujours agréable, et cessa d'être naturel. Il se mit à raffiner sur tout, et à travailler son badinage et sa gaieté, qui dès lors ne furent le plus souvent que de mauvaises équivoques, des quolibets, des points énigmatiques, un jargon précieux; enfin il trouva le moyen de tomber dans ce qu'on appelle le *phébus*, en voulant être gai, comme tant d'autres en voulant être sublimes. Il ressemblait à ces plaisants de profession, à ces bouffons de société, qui, se croyant toujours obligés de faire rire, pour deux ou trois traits heureux qu'ils rencontrent, se permettent cent sottises. Tel est Voiture dans ses lettres. A l'égard de sa versification, elle est lâche, diffuse et incorrecte, et souvent prosaïque jusqu'à la platitude. C'est à lui surtout qu'on peut appliquer ces vers de Voltaire :

Il dit avec profusion
Des riens en rimes redoublées.

La seule pièce de lui qui ait quelque mérite, celle qu'il adressa au grand Condé au sujet d'une maladie qui attaqua ce prince après la campagne de 1643, est en général d'un ton facile et enjoué, mais ne roule que sur deux ou trois idées prolixement délayées dans trois cents vers. Ce défaut serait moins sensible, si l'expression poétique rem-

plissait le vide des pensées; mais elle manquait entièrement à l'auteur, beaucoup plus homme d'esprit que poëte. Citons un morceau de cette épître :

La mort qui, dans le champ de Mars,
Parmi les cris et les alarmes,
Les feux, les glaives et les dards,
La fureur et le bruit des armes,
Vous parut avoir quelques charmes,
Et vous sembla belle autrefois
A cheval et sous le harnois,
N'a-t-elle pas une autre mine
Lorsqu'à pas lents elle chemine
Vers un malade qui languit?
Et semble-t-elle pas bien *laide*
Quand elle vient, tremblante et *froide*,
Prendre un homme *dedans* son lit?
Lorsque l'on se voit assaillir
Par un secret venin qui tue,
Et que l'on se sent défaillir
Les forces, l'esprit et la vue;
Quand on voit que les médecins
Se trompent dans tous leurs desseins,
Et qu'avec un visage blême
On voit quelqu'un qui dit tout bas :
Mourra-t-il? ne mourra-t-il pas?
Ira-t-il jusqu'au quatorzième?
Monseigneur, en ce triste état,
Convenez que le cœur vous bat,
Comme il fait *à tant* que nous sommes,
Et que vous autres demi-dieux,
Quand la mort ferme aussi vos yeux,
Avez peur comme d'autres hommes.
Tout cet appareil des mourants,
Un confesseur qui vous exhorte,
Un ami qui se *déconforte*,

Des valets tristes et pleurants,
Nous font voir la mort plus horrible.
Je crois qu'elle était moins terrible,
Et marchait avec moins d'effroi
Quand vous la vîtes aux montagnes
De Fribourg, et dans les campagnes
Ou de Nordlingue ou de Rocroi.

Malgré toutes les répétitions, toutes les inutilités, toutes les fautes de ce morceau, le contraste de la mort qu'on brave dans les batailles et qu'on craint dans son lit est une idée assez heureuse, et il y a quelque grâce à dire à un héros tel que Condé, que celui qui n'a pas eu peur du canon peut avoir eu peur des médecins. C'est là l'esprit de Voiture, et cet art d'assaisonner la louange du sel de la plaisanterie mérite des éloges.

Voltaire, qui savait si bien se servir de l'esprit d'autrui, parce qu'il en avait prodigieusement, a employé dans une ode ce contraste des deux espèces de morts, et il est assez curieux d'observer la ressemblance des idées avec la différence de ton qui doit se trouver entre une épître familière et une ode.

Lorsqu'en des tourbillons de flamme et de fumée,
Cent tonnerres d'airain, précédés des éclairs,
De leurs globes *brûlants* écrasent une armée;
Quand de guerriers *mourants* les sillons sont couverts,
Tous ceux qu'épargna la foudre,
Voyant rouler dans la poudre
Leurs compagnons massacrés,
Sourds à la pitié timide,
Marchent d'un pas intrépide

Sur leurs membres déchirés ;
Ces féroces humains, plus durs, plus inflexibles
Que l'acier qui les couvre au milieu des combats,
S'étonnent à la fin de devenir sensibles,
D'éprouver la pitié qu'ils ne connaissaient pas,
Quand la mort qu'ils ont bravée
Dans cette foule *abreuvée* [1]
Du sang qu'ils ont répandu,
Vient d'un pas lent et tranquille,
Seule aux portes d'un asile
Où repose la vertu.

Ces trois derniers vers, qui sont beaux, rappellent ceux-ci de Voiture :

N'a-t-elle pas une autre mine
Lorsqu'à pas lents elle chemine
Vers un malade qui languit ?

La couleur est différente, mais le tableau est le même. Voiture, dans cette même épître, dit au prince :

Que d'une force sans seconde
La mort sait ses traits *élancer*,
Et qu'un peu de plomb sait casser
La plus belle tête du monde.

Cette idée a encore été imitée, mais bien embellie par Voltaire, qui dit au roi de Prusse :

Et qu'un plomb dans un tube, entassé par des sots,
Peut casser d'un seul coup la tête d'un héros.

[1] A quoi se rapporte *abreuvée?* Est-ce à la *mort?* Est-ce à la *foule?* C'est une amphibologie condamnable.

La tête d'un héros vaut un peu mieux que *la plus belle tête du monde ;* et cet hémistiche, *entassé par des sots*, est d'un homme qui savait multiplier les contrastes, et non pas les chevilles.

Les plus jolis vers de Voiture ne se trouvent point dans ses œuvres, ni même dans les recueils qu'on a faits depuis. C'est madame de Motteville qui nous les a conservés dans ses Mémoires. La reine Anne, étant à Ruel, aperçut Voiture qui se promenait dans les jardins d'un air rêveur. Elle lui demanda à quoi il pensait : quelques moments après, il lui porta les stances suivantes. Il faut se souvenir qu'après avoir été persécutée par Richelieu, elle était alors régente, et que, sous le règne précédent, le duc de Buckingham avait eu la hardiesse de se déclarer amoureux d'elle.

Je pensais, si le cardinal
(J'entends celui de La Valette)
Pouvait voir l'éclat sans égal
Dans lequel maintenant vous êtes !
J'entends celui de la beauté ;
Car auprès je n'estime guère,
Cela soit dit sans vous déplaire,
Tout l'éclat de la majesté ;

Je pensais que la destinée,
Après tant d'injustes malheurs,
Vous a justement couronnée
De gloire, d'éclat et d'honneurs ;
Mais que vous étiez plus heureuse
Lorsque vous étiez autrefois,
Je ne veux pas dire amoureuse,
La rime le veut toutefois.

Je pensais que ce pauvre Amour,
Qui toujours vous prête ses charmes,
Est banni loin de votre cour,
Sans ses traits, son arc et ses armes;
Et ce que je puis profiter
En passant près de vous ma vie,
Si vous pouvez si maltraiter
Ceux qui vous ont si bien servie.

Je pensais (nous autres poëtes
Nous pensons extravagamment)
Ce que, dans l'humeur où vous êtes,
Vous feriez si dans ce moment
Vous avisiez en cette place
Venir le duc de Buckingham,
Et lequel serait en disgrâce
De *lui ou* du père Vincent.

(C'était son confesseur).

La plaisanterie était familière. «La reine, dit madame de Motteville, ne s'en offensa pas, et trouva » les vers si jolis, qu'elle les garda long-temps dans » son cabinet. » Elle ajoute : « Cet homme avait de » l'esprit, et par l'agrément de sa conversation il » était l'amusement des *belles ruelles* des dames qui » font profession de recevoir bonne compagnie. »

Voilà, pour le dire en passant, un de ces mots qui font voir les changements que la mode introduit dans le langage. Boileau a eu beau dire dans son *Art poétique*, en parlant de Louis XIV :

Que de son nom chanté par la bouche des belles
Benserade en tous lieux amuse les *ruelles*,

il y a long-temps qu'il n'est plus question de *ruelles*.

Aujourd'hui nos rimeurs galants, qui font l'amour dans nos almanachs, ne croiraient pas leurs vers de bon ton, s'ils n'y plaçaient pas un *boudoir ;* et peut-être dans cent ans, si la mode change encore, le *boudoir* aura passé comme leurs vers.

Benserade soignait les siens un peu plus que Voiture. Il a plus de pensées, plus d'esprit proprement dit; mais ses devises, faites pour les ballets de la cour de Louis XIV, quoique toutes plus ou moins ingénieuses, ont perdu beaucoup de leur mérite avec l'à-propos. C'est une preuve que l'esprit tout seul est peu de chose, même dans le genre où il doit le plus dominer. On a pourtant retenu de lui quelques vers. Voltaire, dans son *Siècle de Louis XIV,* a cité les plus jolis. Ils furent faits pour le roi, représentant le Soleil.

Je doute qu'on le prenne avec vous sur le ton
De Daphné et de Phaéton :
Lui, trop ambitieux ; elle, trop inhumaine.
Il n'est point là de piége où vous puissiez donner.
Le moyen de s'imaginer
Qu'une femme vous fuie et qu'un homme vous mène!

La querelle des deux sonnets, l'un de Benserade, l'autre de Voiture, a fait tant de bruit autrefois, qu'il faut bien en parler. Toute la France se partagea en *Uranistes* et en *Jobelins;* heureuse si elle n'eût jamais été partagée en d'autres sectes! Les Jobelins tenaient pour Benserade, qui avait fait un sonnet sur Job; les Uranistes pour Voiture, qui en avait fait un pour Uranie. On peut les rapporter

tous deux ; car si la querelle est fameuse, les sonnets sont assez peu connus.

Il faut finir mes jours en l'amour d'Uranie ;
L'absence ni le temps ne m'en sauraient guérir ;
Et je ne vois plus rien qui pût me secourir,
Ni qui sût rappeler ma liberté bannie.

Dès long-temps je connais sa rigueur infinie ;
Mais, pensant aux beautés pour qui je dois périr,
Je bénis mon martyre, et, content de mourir,
Je n'ose murmurer contre sa tyrannie.

Quelquefois ma raison, par de faibles discours,
M'invite à la révolte et me promet secours ;
Mais lorsqu'à mon besoin je veux me servir d'elle,

Après beaucoup de peine et d'efforts impuissants,
Elle dit qu'Uranie est seule aimable et belle,
Et m'y rengage plus que ne font tous mes sens.

C'est là sans doute un assez mauvais sonnet. Remarquons que Boileau, dans le même temps qu'il louait Voiture, se moquait de ces rimeurs froidement amoureux,

Qui ne savent jamais qu'adorer leur prison,
Et faire quereller les sens et la raison.

Et Voiture ici fait-il autre chose? Mais il y a des réputations qu'on n'ose pas juger, et qui imposent aux meilleurs esprits. Despréaux, cette fois, fut entraîné par son siècle; et d'ailleurs, il l'a corrigé si souvent et si bien, qu'il faut l'excuser de n'avoir pu ce qu'après tout personne ne peut, c'est-à-dire

avoir toujours raison. Il faut voir si le sonnet de Benserade ne sera pas meilleur.

Job, de mille tourments atteint,
Vous *rendra sa douleur connue,*
Et raisonnablement il craint
Que vous n'en soyez point émue.

Vous verrez sa misère nue;
Il s'est lui-même ici dépeint.
Accoutumez-vous à la vue
D'un homme qui souffre et se plaint.

Bien qu'il eût d'extrêmes souffrances,
On vit aller des *patiences*
Plus loin que la sienne n'alla.

S'il souffrit des maux incroyables,
Il s'en plaignit, il en parla :
J'en connais de plus misérables.

Il y a du moins ici une pensée spirituelle et fine. Je ne sais pas de quel côté je me serais rangé, si j'avais été du temps où le prince de Condé était à la tête du parti des *Jobelins*, et madame de Longueville à la tête de celui des *Uranistes;* car qui peut savoir quel goût il aurait eu il y a cent cinquante ans? Mais il me semble qu'aujourd'hui je serais *Jobelin.* On est tenté de dire : O qu'il fait bon venir à propos! ô le bon temps que celui où la cour et la ville, toutes les puissances se divisaient pour deux sonnets, dont l'un est fort mauvais, et l'autre assez médiocre! Mais allons doucement, et songeons que l'on pourrait bien quelque jour en dire autant de nous, et que, quand on parlera de la fortune pro-

digieuse de quelques ouvrages d'aujourd'hui, on aura quelque droit de s'écrier aussi : O qu'alors on avait de grands succès avec de bien petits talents ! Il faut que les siècles, ainsi que les individus, se ménagent un peu les uns les autres, de peur que ceux qui se moquent de leurs pères ne soient à leur tour raillés par leurs enfans.

Puisque nous en sommes sur le chapitre des sonnets, il faut achever en peu de mots ce qui reste à dire sur ce genre de poésie qui a été si long-temps encrédit, et qui est aujourd'hui entièrement passé de mode. Boileau paya lui-même une sorte de tribut à l'opinion, en traçant laborieusement dans son *Art poétique* les règles du sonnet, et finissant par dire :

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poëme.

Cela est un peu fort, et c'est pousser un peu loin le respect pour le sonnet. On a remarqué avec raison qu'il n'y avait point de différence essentielle entre la tournure d'un sonnet et celle des autres vers à rimes croisées, et qu'il doit seulement, comme le madrigal et l'épigramme, finir par une pensée remarquable : il n'y a pas là de quoi lui donner une grande valeur. Dans le très-petit nombre de ceux qui ont échappé au naufrage général, on compte celui de Desbarreaux, qui finit par une belle idée rendue par une belle image; mais où les connaisseurs ont remarqué des idées fausses ou trop répétées, de mauvaises rimes et des expres-

sions impropres : celui de Hénault sur l'*Avorton*, qui est plein d'esprit, mais qui pèche par une multiplicité d'antithèses recherchées, monotones, et disant presque toutes la même chose ; un autre de ce même Hénault, qui malheureusement est une satire injuste contre Colbert ; et, dans le style badin, celui de Fontenelle sur Daphné. Je citerai les deux derniers, comme les meilleurs. Oublions que l'esprit de parti a dicté celui de Hénault : l'auteur était créature de Fouquet ; il écrivait contre l'ennemi de son bienfaiteur. La reconnaissance est du moins une excuse, et le repentir qu'il en témoigna depuis peut lui mériter son pardon : n'examinons que les vers.

Ministre avare et lâche, esclave malheureux,
Qui gémis sous le poids des affaires publiques,
Victime dévouée aux chagrins politiques,
Fantôme révéré sous un titre onéreux !

Vois combien des grandeurs le comble est dangereux !
Contemple de Fouquet les funestes reliques ;
Et tandis qu'à sa perte en secret tu t'appliques,
Crains qu'on ne te prépare un destin plus affreux.

Il part plus d'un revers des mains de la Fortune.
La chute, *comme à lui, te peut être commune :*
Nul ne tombe innocent d'où l'on te voit monté.

Cesse donc d'animer ton prince à son supplice,
Et près d'avoir besoin de toute sa bonté,
Ne le fais pas user de toute sa justice.

La tournure des vers est un peu uniforme ; mais elle est ferme, et la précision, l'élégance, la no-

blesse, peuvent racheter quelques fautes. Voici le sonnet de Fontenelle :

Je suis (criait jadis Apollon à Daphné,
Lorsque, tout hors d'haleine, il courait après elle,
Et racontait pourtant la longue kyrielle
Des rares qualités dont il était orné);

Je suis le dieu des vers, je suis bel-esprit né.
Mais les vers n'étaient point le charme de la belle.
Je sais jouer du luth. Arrêtez. — Bagatelle.
Le luth ne pouvait rien sur ce cœur obstiné.

Je connais la vertu de la moindre racine.
Je suis, par mon savoir, dieu de la médecine.
Daphné courait encor plus vite que jamais.

Mais s'il eût dit : Voyez quelle est votre conquête :
Je suis un jeune dieu, toujours beau, toujours frais,
Daphné sur ma parole aurait tourné la tête.

Pour traiter de suite les genres de poésie qui avaient du rapport entre eux, j'ai laissé en arrière la satire et le conte, qui, dès le temps de Malherbe, firent de grands progrès sous la plume de Regnier et de Passerat. Il suffit de dire, pour la gloire de celui-ci, que sa pièce intitulée *l'Homme métamorphosé en coucou* est digne de La Fontaine. Il a eu, dans cette seule pièce, à la vérité, le naturel charmant et les grâces de notre *fablier*. Le sujet, quoique sans aucune indécence, n'est pourtant pas de nature à pouvoir s'en permettre une lecture publique. Mais on le trouve dans tous les recueils, et la pièce est si bien faite d'un bout

à l'autre, que j'aurais du regret de la morceler. Ce petit chef-d'œuvre du seizième siècle prouve encore ce que j'ai dit ailleurs, que tout ce qui comporte le style familier a été porté à un certain degré de perfection long-temps avant tout le reste. A l'égard de Regnier, on sait ce qu'en a dit Boileau après avoir parlé d'Horace et de Juvénal :

De ces maîtres savants disciple ingénieux,
Regnier, seul parmi nous, formé sur leurs modèles,
Dans son vieux style encore a des grâces nouvelles.

Et ce qui était vrai alors n'a pas cessé de l'être aujourd'hui. Despréaux l'a bien surpassé, mais il ne l'a pas fait oublier : et que peut-on dire de plus à la louange de Regnier? Voilà donc tous les genres de poésie qu'on peut appeler du second ordre, parce qu'ils n'exigent point d'invention, déjà créés en France, où nous les verrons se perfectionner dans le siècle de Louis XIV et dans le nôtre. Il reste la poésie du premier ordre, l'épopée et le théâtre. Celui-ci va bientôt acquérir la plus haute splendeur, grâces au génie puissant de Corneille. La muse épique, moins heureuse, ne fit que bégayer, même dans un temps où toutes les autres parlèrent le langage qui devait leur appartenir.

C'est la seule couronne qui ait manqué à ce grand siècle, où d'ailleurs la France en a tant amassé qui ne se flétriront jamais. Il faut voir quels obstacles purent s'opposer dans ce seul genre au progrès qu'elle faisait dans tous les autres.

Si l'on en juge par le petit nombre d'hommes qui, chez les anciens et chez les modernes, ont eu le bonheur d'y réussir, ce doit être le plus difficile de tous. Il est soumis à moins d'entraves que la tragédie : il a bien plus d'espace, de moyens et de ressources; mais aussi sa carrière est immense, et il faut bien de l'haleine pour la parcourir d'un pas égal. Il n'est pas obligé de produire de si grands effets; mais ceux qu'il doit atteindre sont en plus grand nombre. Le poëte épique a presque toujours la liberté d'être poëte sans se cacher de l'être, avantage que n'a pas le poëte tragique, qui parle toujours sous d'autres noms; mais aussi on lui impose l'obligation d'être toujours poëte autant qu'il est possible, et de soutenir le ton d'un homme inspiré. Enfin l'intérêt d'une ou deux situations et l'illusion du théâtre peuvent faire vivre un drame médiocre, au moins sur la scène; mais le poëme épique, qui doit être lu, ne supporte pas la médiocrité, et la fable la mieux faite ne saurait y racheter le défaut de style. Malgré tant de difficultés, les poëtes épiques parurent en foule dans le dix-septième siècle : il est vrai que c'étaient, pour la plupart, des hommes sans talents. On ne connaît plus le titre de leurs poëmes que par les satires de Boileau. Le *Charlemagne*, le *Childebrand*, le *Jonas*, le *Moïse*, le *Clovis*, l'*Alaric*, furent appréciés à leur juste valeur, même par les contemporains. La patience la plus infatigable ne soutiendrait pas la lecture suivie de ces ennuyeuses productions, à peu près aussi mauvaises par le

fond que par le style. Que dire, par exemple, d'un Scudéry, qui s'avise de conduire le roi des Goths dans un désert, sur les côtes de la mer du Nord, où il trouve un Hibernois qui, depuis trente ans, s'est retiré solitaire dans une caverne pour lire et étudier à son aise? Ce studieux ermite lui prouve, par un long discours, qu'il n'y a rien de plus beau que la science; ce qui est fort utile et fort intéressant pour le roi goth qui va prendre Rome. Il lui montre sa bibliothèque, et lui en fait le détail circonstancié comme un catalogue de librairie. Voici, dit-il, les philosophes :

Par eux nous apprenons l'admirable physique,
L'éthique, la morale avec l'économique,
La politique sage, et d'un vol glorieux,
Par la métaphysique, on va jusques aux cieux.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
De cet autre côté, voici prince héroïque,
Ceux de qui l'art dépend de la mathématique,
Architectes, sculpteurs, peintres, musiciens,
Géomètres certains, arithméticiens;
Les maîtres de l'optique avec les cosmographes,
Ceux de la perspective avec les géographes, etc.

Cette belle nomenclature et cette conversation si bien placée remplissent tout un chant. C'est ainsi qu'écrivait ce Scudéry qui censurait en maître les vers de Corneille, lui citait sans cesse Aristote, et qui, malgré toute son érudition, ignore pourtant que l'éthique et la morale sont parfaitement la même chose, si ce n'est que l'un de ces mots est latin et l'autre grec. Il ne manque pas de dire

dans sa préface qu'il faut de l'érudition dans un poëme épique : il s'autorise de l'exemple d'Homère, qui a fait voir dans ses ouvrages qu'il n'était rien moins qu'étranger aux diverses connaissances de son siècle ; et il ne s'aperçoit pas que ce qu'il y a dans Homère de géographie, de physique, de médecine et d'arts mécaniques, est rapidement fondu dans la poésie que lui fournissait son idiome pittoresque. C'est ainsi que des pédants se servaient mal à propos de l'exemple et de l'autorité des anciens pour les rendre complices de leurs sottises ; et l'on voit clairement que, quand même l'auteur d'*Alaric* écrirait moins mal, son érudition bibliographique serait encore, dans son poëme, un épisode ridicule.

Chapelain a plus de jugement que Scudéry : la marche de son poëme est plus raisonnable, et pouvait avoir quelque intérêt, s'il avait su écrire. Voltaire a blâmé le choix de son sujet, qu'il ne croyait pas susceptible d'être traité sérieusement. Un de mes confrères à l'académie française a combattu cette opinion avec beaucoup d'esprit, et l'on peut croire en effet qu'avant l'existence d'un autre poëme, fort différent de celui de Chapelain, l'héroïne d'Orléans, appelée *la Pucelle*, pouvait avoir dans la poésie la dignité qu'elle a dans l'histoire. Mais je doute, même dans cette supposition, que cette époque de l'histoire de France pût fournir à l'épopée un ouvrage intéressant. Il est bon qu'un poëme trouve l'imagination déjà prévenue pour le héros ; et ni Dunois, ni Charles VII, ni même

Jeanne d'Arc, malgré son courage et ses exploits, n'ont joué, ce me semble, un assez grand rôle pour remplir la majesté de l'épopée : c'est là surtout que l'héroïsme doit être au plus haut point. Je ne parle pas des fictions, que ne permettent guère une époque si récente et le lieu de la scène si voisin : les fictions aujourd'hui ne se présentent naturellement que dans l'éloignement des temps et des lieux. L'auteur de *la Henriade* s'en est passé; mais il est soutenu par l'intérêt attaché au nom de son héros, et par les beautés d'une philosophie aimable qui remplace, du moins en partie, le charme des fictions poétiques; et malgré ses ressources et son talent supérieur pour la versification, il est resté fort au-dessous d'Homère, de Virgile et du Tasse, pour l'imagination et l'intérêt, tant la machine de l'épopée a besoin des ressorts du merveilleux !

La dureté du style de Chapelain est célèbre, et il a été de son vivant assez tourmenté par Boileau pour obtenir aujourd'hui qu'on laisse en paix sa cendre. Mais si l'on veut voir encore un exemple des fausses idées que l'on prenait alors dans les anciens législateurs des beaux-arts, si mal interprétés par les modernes, il n'y a qu'à lire la preface où il rend compte du dessein de son poëme et de la manière dont il a voulu conformer son plan aux principes d'Aristote. Le philosophe grec a dit que l'épopée avait pour objet non pas le réel, mais le possible, l'universel; ce qui signifiait simplement que le poëte n'était point astreint à la vérité

historique, et qu'il était le maître de présenter les faits, non pas tels qu'ils étaient, mais tels qu'ils pouvaient être. Chapelain abuse de ce précepte si clair et si raisonnable, pour l'appliquer à un système d'allégorie, rêverie purement moderne, et qui n'a jamais existé dans la tête des anciens, et voici comme il nous explique *le mystère* de son poëme : c'est le terme dont il se sert avec beaucoup de raison, comme on va voir :

« Je lèverai ici le voile dont ce mystère est cou- » vert, et je dirai en peu de paroles qu'afin de ré- » duire l'action à l'universel suivant les préceptes, » et de ne la priver pas du sens allégorique par le- » quel la poésie est faite un des principaux instru- » ments de l'architectonique, je disposai la matière » de telle sorte, que la France devait représenter » l'*âme de l'homme* en guerre avec elle-même, et » travaillée par les plus violentes de toutes les émo- » tions; le roi Charles, *la volonté,* maîtresse absolue » et portée au bien par sa nature, mais facile à » porter au mal par l'apparence du bien; l'Anglais » et le Bourguignon, sujets et ennemis de Charles, » les divers transports de *l'appétit irascible,* qui » altèrent l'empire légitime de la volonté; Amaury » et Agnès, l'un favori, et l'autre amante du prince, » les différents mouvements de *l'appétit concupis-* » *cible,* qui corrompent l'innocence de *la volonté* » par leurs inductions et par leurs charmes; le » comte de Dunois, parent du roi, inséparable de » ses intérêts, et champion de sa querelle, *la vertu* » qui a ses racines dans *la volonté* qui maintient les

» semences de la justice qui sont en elle, et qui » combat toujours pour l'affranchir de la tyrannie » des passions; Tannegui, chef du conseil de Char- » les, *l'entendement* qui éclaire *la volonté* aveugle; » la Pucelle, qui vient assister le monarque contre » le Bourguignon et l'Anglais, et qui le délivre d'A- » gnès et d'Amaury, *la grâce divine*, qui, dans » l'embarras ou l'abattement de toutes les puissances » de *l'âme*, vient raffermir *la volonté*, soutenir *l'en-* » *tendement*, se joindre à *la vertu*, et, par un vic- » torieux effort, assujettissant à *la volonté les appé-* » *tits irascible* et *concupiscible* qui la troublent et » l'amollissent, produire cette paix intérieure et » cette parfaite tranquillité, en quoi toutes les » opinions conviennent que consiste le *souverain* » *bien.* »

On connaissait déjà, grâces à Boileau, quelques traits de la muse de Chapelain; mais j'ai cru que peu de gens connaissaient sa prose, et que cet échantillon pouvait paraître curieux. On voit qu'il est bon quelquefois de tout lire, et de feuilleter jusqu'aux préfaces de ces poudreux auteurs, placés comme des épouvantails dans les bibliothèques, où ils semblent se défendre par leur masse *in-folio* autant que par l'effroi que leur seul titre inspire. Il faut bien ne pas s'épouvanter, et se résoudre à acheter quelques découvertes par un peu d'ennui. On trouvera d'abord tout simple qu'il n'y ait pas beaucoup de poésie dans une tête remplie de ce galimatias métaphysique; mais dans le fait, ce n'était qu'un tribut payé à la mode généralement re-

çue, d'affecter une érudition scolastique; et il est probable que Chapelain, dont l'ouvrage, ridicule par le style, n'est pas déraisonnable par le fond, avait arrangé toutes ses allégories sur son plan déjà tout fait, et non pas son plan sur ses allégories. Ce qui rend cette opinion plausible, c'est que le Tasse lui-même donna une explication à peu près semblable de sa *Jérusalem délivrée*, qui n'en est pas moins un ouvrage admirable. On sait qu'il ne prit ce parti que pour répondre aux critiques qui avaient blâmé ses fictions, et pour les rendre respectables sous le voile de l'allégorie morale et religieuse, qui semblait alors devoir tout consacrer.

Parmi tous ces malheureux poëtes épiques, ensevelis dans la poussière et dans l'oubli, celui qui eut le plus d'imagination est sans contredit le P. Lemoine, auteur du *Saint Louis*. Ce n'est pas que son ouvrage soit fait pour attacher par la construction générale ni par le choix des épisodes. Il invente beaucoup, mais le plus souvent mal : son merveilleux n'est le plus souvent que bizarre; sa fable n'est point liée, n'est point suivie; il ne sait ni fonder ni graduer l'intérêt des événements et des situations : c'est un chaos d'où sortent quelques traits de lumière qui meurent dans la nuit. Mais dans ses vers il a de la verve, et on trouve des morceaux dont l'invention est forte, quoique l'exécution soit très-imparfaite. Voilà ce qu'on aperçoit quand on a le courage, à la vérité difficile, de lire dix-huit chants remplis de fatras, d'enflure et d'extravagance. Mais pourquoi cet auteur, né avec du

talent; pourquoi l'auteur du *Moïse*, Saint-Amand, qui n'en était pas dépourvu; pourquoi Brébeuf, qui en avait encore davantage; pourquoi ces trois hommes n'ont-ils écrit que d'illisibles ouvrages, précisément à la même époque où Corneille donnait tous ses chefs-d'œuvre? Ce n'est pas seulement à cause de la disproportion du génie : sans égaler les sublimes conceptions de Corneille, on pouvait du moins mériter d'être lu. Qui donc les a détournés si loin du but, quand lui seul savait y atteindre? Qui leur a fait parler un langage si étrange, quand le sien était souvent si beau dans *Cinna* et dans *les Horaces?* Il faut chercher dans le ton général de leurs écrits le principe de leur égarement : il est d'autant plus digne d'attention, que c'est absolument le même qu'on a voulu et qu'on voudrait encore faire revivre au milieu de tant de grands modèles, et qui contribue le plus à corrompre le goût et à ramener la barbarie après un siècle de lumières. C'est le facile et malheureux abus du style figuré; c'est la folle persuasion que la poésie consiste, non pas dans le choix des figures, mais dans leur accumulation; non pas dans la justesse et la vérité des métaphores, mais dans leur hardiesse bizarre; c'est l'habitude de croire qu'il faut être toujours outré pour être fort, exagéré pour être grand, recherché pour être neuf. Ouvrez le *Saint Louis*, et vous ne lirez jamais vingt vers sans y trouver ce caractère constamment soutenu, c'est-à-dire l'enflure de la diction dès que l'auteur veut s'élever. Veut-il peindre une flotte nombreuse :

Jamais un camp plus beau ne roula sur la mer,
Ni plus belles forêts ne volèrent en l'air.
Le soleil, pour les voir, avança la journée.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Les ailes de leurs mâts à l'air ôtent le jour.

Concevez, s'il est possible, comme on ôte *le jour à l'air*. Il appelle une lance un *long frêne ferré*, les étoiles un *roulant émail*. Veut-il peindre des pavillons flottants dans les airs :

L'or de son pavillon jouait avec le vent.

Un guerrier reçoit-il un coup dans les yeux :

Et la nuit lui survint par les portes du jour.

Un enfant est-il venu au monde en donnant la mort à sa mère :

Je sortis d'une morte et je naquis sans mère.

Parle-t-il de guerriers dont la fureur étincelle dans leurs regards :

Leur cœur monte à leurs yeux, et par leurs yeux menace.

Un autre tombe-t-il en défaillance :

Il a la nuit aux yeux et la mort au visage.

Un auteur de nos jours a imité heureusement cette heureuse tournure, en disant d'une femme :

La perle aux dents, la neige au sein.

Voilà comme le bon goût se perpétue.

Ce sont ces erreurs et ces travers que Boileau combattait, lorsqu'il disait dans son *Art poétique :*

La plupart, emportés d'une fougue insensée,
Toujours loin du droit sens vont chercher leur pensée;
Ils croiraient s'abaisser dans leurs vers monstrueux,
S'ils pensaient ce qu'un autre a pu penser comme eux.

Ce sont ces ridicules si long-temps en crédit dont Molière se moquait dans son *Misanthrope.*

Ce style figuré dont on fait vanité
Sort du bon caractère et de la vérité.
Ce n'est que jeu de mots, qu'affectation pure,
Et ce n'est point ainsi que parle la nature.

Racine et Despréaux avaient ramené la poésie à son véritable esprit : ils avaient écrit parmi nous comme Horace et Virgile chez les Latins. Rousseau dans ses belles odes, Voltaire dans ses belles tragédies et dans *la Henriade*, avaient suivi la même route. Les vrais principes du style, fondés sur la nature et le bon sens, sur des modèles avoués dans tous les siècles, semblaient irrévocablement fixés. Il était reconnu que plus on s'en approchait, plus on avait de talent; que plus on s'en éloignait, moins on savait écrire. Mais qu'est-il arrivé ? C'est ici le lieu de développer ce que j'ai indiqué plusieurs fois, de démontrer un fait qui doit avoir sa place dans l'histoire littéraire, et qui, moins sensible peut-être aux yeux des gens du monde, occupés d'autre chose, a dû frapper davantage les gens de l'art, intéressés, comme de raison, à l'ob-

jet de leurs études. La littérature a ses temps de schisme et d'hérésie : différentes erreurs ont régné à différentes époques : j'aurai l'occasion de les rappeler successivement. Celle dont je veux parler ici s'est accréditée depuis environ dix ans : on la retrouve érigée en système dans une foule d'écrits de toute espèce, mais surtout dans des compilations périodiques, qui sont malheureusement ce qu'on lit le plus. Cette théorie, que je vais combattre, est née de l'impuissance. On a senti la prodigieuse difficulté de produire des beautés nouvelles sans s'écarter du bon sens : les mauvais auteurs, devenus plus forts par leur nombre, par leur réunion, par tous les moyens dont ils disposent, se sont lassés d'avoir toujours devant les yeux cette comparaison des écrivains classiques qui les mettaient à leur place, et cette rigueur des principes reçus qui servait à les juger. Ils se sont crus en état de secouer le joug, et au moment de pouvoir risquer une révolte ouverte. Ainsi, d'un côté, en renversant tout l'édifice de notre système théâtral, élevé par les Corneille, les Molière, les Racine, les Voltaire; en foulant aux pieds avec mépris toutes les règles qu'ils ont suivies, on a imprimé ces propres mots : *Il flotte enfin dans les airs, le drapeau de la guerre littéraire*, etc.; et l'on a prédit que cette guerre finirait par l'entière destruction de notre scène, qui doit tomber pour faire place à un nouveau système dramatique. D'un autre côté (et cette autre révolte, moins maladroitement concertée, a été beaucoup plus con-

tagieuse), on a dit hautement qu'il fallait substituer une nouvelle poésie à la nôtre, qui était trop timide; et, sans examiner si notre langue en comportait une autre, et si nos grands écrivains l'avaient bien ou mal connue, on a affecté de répéter sans cesse que le vrai génie poétique consistait dans ce que Racine le fils appelle fort bien *des alliances de mots:* on a dit que Voltaire en avait peu, et qu'il était peu poëte; que Racine et Boileau n'en avaient pas assez: en conséquence, on a cent fois loué avec profusion, dans de très-mauvais ouvrages, quelques beaux vers qui pourtant n'étaient beaux que parce qu'ils étaient faits suivant les bons principes; et quant à la foule des mauvais, on n'a guère essayé de les défendre en détail, parce qu'on aurait trop choqué l'évidence; mais on a toujours répété que c'était là *du génie poétique,* et qu'il n'y manquait qu'un peu plus de goût. On n'a pas osé non plus soutenir formellement que des ouvrages tombés du poids de l'ennui, après avoir été exaltés, étaient de bons ouvrages; mais on ne parlait de leurs fautes mêmes qu'avec le ton d'admiration qui invite à en commettre de semblables. Il y a des gens qui prétendent que tout cela est indifférent; ils se trompent: c'est là ce qui égare presque tous les jeunes écrivains. Nous en voyons la preuve dans les concours académiques, dans la multitude des pièces dont on ne peut pas lire vingt vers de suite: il y en a quelques-unes dont les auteurs annoncent du talent; mais on voit clairement qu'ils font tous les efforts

imaginables pour écrire mal : on y reconnaît une prétention, une recherche continuelle, l'ambition des figures, la manie des métaphores, l'envie d'imiter de mauvais modèles. Il peut donc être utile de détruire leurs erreurs, de les ramener à des notions plus justes. Il faut bien revenir alors sur des vérités familières aux bons esprits ; mais on ne peut pas réfuter autrement ceux qui les combattent, ni éclairer ceux qui les oublient ; et quand on répond à ce qui est déraisonnable, on est forcé de redire ce qui est connu.

Les figures par elles-mêmes ne sont point une beauté : c'est tout ce qu'il y a de plus facile et de plus commun. Le langage du bas peuple en est rempli, et Boileau disait qu'on entendrait aux halles plus de métaphores en un jour qu'il n'y en a dans toute l'*Énéide*. La beauté consiste donc dans l'usage et le choix des figures. En effet, quel en est l'objet ? Que veut-on faire quand on passe du propre au figuré ? Rendre son idée plus sensible et plus frappante. Eh bien ! si l'image est fausse, si la métaphore est forcée, si elle est outrée, l'idée, le sentiment que vous vouliez exprimer, n'y perdent-ils pas au lieu d'y gagner ? Vous faites donc tout le contraire de ce que vous vouliez faire ? Est-ce là de la force ou de la faiblesse ? Vous voulez me peindre une flotte nombreuse qui vogue à pleines voiles. Vous cherchez une image ; fort bien. Vous me dites que *jamais plus belles forêts n'ont volé dans l'air*. Croyez-vous avoir présenté à mon imagination un tableau fidèle ? Vous ne m'avez offert

qu'une chimère et une image fausse. Ne dirait-on pas d'abord que les forêts ont coutume de *voler dans l'air?* Quand même les *forêts voleraient dans l'air,* elles ne ressembleraient point à une grande flotte. On a dit, même en prose, *une forêt de mâts,* et la métaphore est juste : elle ne montre que les arbres des forêts taillés en mâts, et j'en saisis sur-le-champ le rapport. On dirait de même d'une flotte en mer, qu'on croit voir une *forêt mouvante,* parce que le mouvement d'une multitude de mâts peut ressembler en quelque sorte à celui des arbres agités par le vent. Ainsi Rousseau a dit, dans une de ses odes :

A l'aspect des vaisseaux que vomit le Bosphore,
Sous un nouveau Xercès, Téthys croit voir encore
Au travers de ses flots promener les forêts.

Observons ici l'art de rendre vraisemblables et naturelles les figures les plus hardies. Certainement les forêts ne se *promènent* pas plus qu'elles ne *volent;* mais voyez comme le poëte nous conduit par degrés jusqu'à l'idée qu'il veut offrir. C'est d'abord *Téthys* qui *croit voir :* ce n'est pas une réalité; c'est au *travers de ses flots :* voilà l'imagination fixée; il ne reste plus qu'à pouvoir prendre les mâts pour des *forêts mouvantes,* et nous avons vu que cette figure ne répugnait pas. Mais quand vous dites : *Jamais plus belles forêts ne volèrent par les airs,* vous entassez trois ou quatre figures les unes sur les autres, dont pas une ne me rappelle des vaisseaux, et ce n'est plus une image,

mais une énigme. Voltaire, dans sa tragédie d'*Alzire*, a dit en très-beaux vers :

Je montrai le premier aux peuples du Mexique
L'appareil inouï pour ces mortels nouveaux
De nos châteaux ailés qui volaient sur les eaux.

Rien n'est plus brillant que cette métaphore, ni en même temps plus naturel, par la manière dont elle est placée; car supposons qu'Alvarès, n'ayant point à parler des Mexicains ni de l'effet que produisit sur eux la première vue des vaisseaux européens, eût dit, en parlant du départ de la flotte espagnole pour toute autre expédition:

Et nos châteaux ailés volèrent sur les eaux,

il eût fait de la poésie très-mal à propos; il eût abusé des figures; car ce n'est pas à lui à voir dans des vaisseaux *des châteaux ailés.* Mais le cas est bien différent. *Il a montré le premier à des peuples nouveaux un appareil inouï pour eux*... Voilà l'imagination préparée. En prose, il aurait achevé ainsi : *De nos vaisseaux, qui leur semblaient des châteaux ailés;* mais c'eût été trop languissant en vers. Tout ce qui précède rend le sens suffisamment clair. Il a recours à la figure rapide de l'ellipse; il s'exprime comme si c'était pour lui-même que ces navires fussent des *châteaux ailés,* parce qu'on ne peut pas s'y méprendre; et, conservant la marche poétique sans blesser la vraisemblance, il peut dire :

L'appareil inouï pour ces mortels nouveaux
De nos châteaux ailés qui volaient sur les eaux.

Et cette ellipse, qu'on entend très-bien, est une nouvelle beauté et une finesse de l'art. Remarquons encore la filiation des idées si essentielle au style. S'il eût donné au mot de *châteaux* toute autre épithète que celle d'*ailés*, le vers perdrait beaucoup. Mais *ailés* amène naturellement *qui volaient sur les eaux ;* et c'est ainsi qu'on est tout à la fois naturel pour contenter la raison, et hardi pour satisfaire la poésie.

Je me suis un peu étendu sur cet article, pour faire bien sentir que l'effet des figures dépend toujours de la vérité des rapports physiques ou moraux, et de la liaison des idées. On peut juger combien il faut de talent pour y réussir. Aussi les figures bien employées sont une des parties principales du grand écrivain ; mais les employer mal est à la portée de tout le monde. En voilà beaucoup à propos d'une métaphore ; mais on connaît le mot de Marcel : *Que de choses dans un menuet !* Et en passant du petit au grand (car il faut bien soutenir notre dignité), on nous permettra de dire : Que de choses dans un beau vers !

Mais ce n'est pas assez que les figures soient parfaitement justes, il faut encore qu'elles soient adaptées à la nature du sujet. Ce vers du *Saint Louis*, que j'ai cité tout à l'heure :

L'or de son pavillon jouait avec le vent,

indépendamment de ses autres défauts, a celui de

pécher contre la convenance de ton; car, en supposant même que l'*or* pût *jouer avec le vent*, et que *l'or*, qui n'est ici que figuré, puisse par une autre figure être personnifié (ce qui est ridicule), *jouer avec le vent* serait encore une expression au-dessous du style noble, et indigne de l'épopée. Ceci tient aux nuances du langage : *se jouer* peut entrer dans le style le plus oratoire et le plus poétique : *la Fortune se joue des grandeurs*; *le Zéphyre se joue dans le feuillage*, etc. Tout cela est fort bon : mais *jouer* peut être difficilement au-dessus du familier, parce qu'il rappelle trop l'idée des amusements puérils.

Ce n'est pas tout encore : quand même les figures seraient toutes excellentes en elles-mêmes, il faut en user avec sobriété ; car c'est un ornement, et il faut le ménager; c'est un art, et il ne faut pas trop montrer l'art; c'est une partie de l'art, et ce n'est pas à beaucoup près l'art tout entier. Ils se trompent donc étrangement, ceux qui affectent de vouer à cette espèce de beauté une admiration si exclusive, qu'ils semblent ne reconnaître, ne sentir en poésie aucune autre sorte de mérite. Il n'est que trop commun de voir de prétendus juges refuser leur estime à des ouvrages écrits avec la plus heureuse élégance, et qui réunissent l'intérêt du style, la noblesse, l'harmonie et le sage emploi des figures. Tout cela n'est pas assez pour eux : *Il n'y a*, disent-ils, *rien qui étonne*, *rien d'extraordinaire ;* enfin, *point d'alliance de mots.* C'est ce que j'ai entendu dire de *la Henriade*, même à des gens

d'esprit; car la mode se mêle de tout, et l'on parle aujourd'hui des *alliances de mots* comme si elles n'étaient découvertes que d'hier : il faut donc en parler ici. Ce qu'on appelle *alliance de mots* est une espèce de métaphore plus hardie que les autres : elle consiste dans le rapprochement de deux idées, de deux mots qui semblent s'exclure, comme dans ce vers de Corneille :

Et, monté sur le faîte, il aspire à descendre.

*Il désire descendre* serait très-simple. Mais le mot *aspire* suppose un objet élevé, et pourtant s'applique ici à *descendre* : de là l'énergie de la pensée et de l'expression. Le vœu de l'ambition, qui est ordinairement celui de *monter*, est ici de *descendre*. Racine trouvait ce vers sublime, et il s'y connaissait. Lui-même a su employer cette figure, et plus souvent que Corneille. Il dit dans *Britannicus* :

Dans une longue *enfance* ils l'auraient fait *vieillir*.

*L'enfance* et *la vieillesse* semblent s'exclure. Elles sont ici réunies, et le sens est trop clair pour être expliqué. L'idée est moins forte, moins profonde que celle du vers de Corneille ; mais *vieillir dans une longue enfance* est une métaphore bien singulièrement heureuse, et une de ces expressions que Boileau appelait *trouvées*.

Le père du *Glorieux* dit à son fils qui se jette à ses pieds, en le priant de ne pas se découvrir :

J'entends, la *vanité* me déclare à *genoux*<br>Qu'un père malheureux n'est pas digne de vous.

*La vanité à genoux* semble offrir deux choses contradictoires. Ce vers est admirable, et du très-petit nombre de ceux qui prouvent que la comédie peut quelquefois s'élever au sublime.

Voilà de beaux exemples d'*alliance de mots*. Il y en a une peut-être au-dessus de toutes les autres: elle est de Voltaire, à qui l'on reproche de n'en pas avoir. Gengiskan, dans la tragédie de *l'Orphelin de la Chine*, veut exprimer le vide que la grande fortune avait laissé dans son âme avant qu'il aimât Idamé ;

Tant d'états subjugués ont-ils rempli mon cœur?
Ce cœur, lassé de tout, demandait une erreur
Qui pût de mes ennuis chasser la nuit profonde,
Et qui me consolât sur le trône du monde.

*Consoler sur le trône du monde!* Quel sentiment à la fois touchant et profond! Et comme ces deux idées qui paraissent si loin l'une de l'autre sont ici naturellement réunies! Joignez-y l'harmonie du vers, et vous trouverez tous les mérites ensemble.

Il est pourtant vrai qu'en général il est moins riche en figures que Racine; mais aussi Racine est supérieur dans cette partie, comme dans toutes les autres qui regardent le style, à tous les poëtes français; et ce qu'il importe d'observer, et ce qui achèvera de développer ce que j'avais à dire sur les figures, c'est la manière dont il s'en sert. Il ne les emploie qu'à propos, et sait les cacher quand il les emploie. Adresse et réserve, voilà les deux grands préceptes. Il faut de la réserve, parce que la diction

trop souvent figurée cesserait d'être naturelle. Rien n'est plus déraisonnable que de vouloir que tous les sentiments, toutes les idées aient une expression également marquée. Le plus grand nombre ne demande que de la pureté et de l'élégance. Pourquoi une figure brillante, énergique, hardie, produit-elle de l'effet ? c'est qu'elle tranche pour ainsi dire avec le reste. Mais si vous voulez être trop souvent hardi, vous ne paraîtrez plus qu'étranger et recherché; si vous voulez être trop souvent fort, vous serez tendu et pénible; si vous voulez être trop souvent élevé, vous serez exagéré et emphatique. Il faut en tout des nuances et des ombres. Une femme qui des pieds à la tête serait couverte de diamants aurait-elle bien bonne grâce ? Je dis de diamants : que sera-ce si sa parure est composée de pierres fausses et mal assorties, d'oripeau terne et de clinquant déjà passé ? C'est précisément ce que sont les ouvrages chargés de mauvaises figures, tels que ceux du P. Lemoine et tant d'autres qu'on veut nous donner, comme vous le verrez tout à l'heure, pour des trésors de poésie. Racine a quelquefois cinquante vers de suite sans qu'il y ait une seule figure remarquable, et ils n'en sont pas moins beaux, parce qu'ils sont ce qu'ils doivent être, et qu'ils ont tous les autres mérites qu'ils doivent avoir. Il y a plus (et c'est là cette adresse merveilleuse, cette autre condition qu'exigent les meilleurs critiques, tels que Longin et Quintilien, dans l'emploi des figures) : celles de Racine sont toujours si bien placées, si naturellement amenées,

qu'on ne les aperçoit que par réflexion. Il est hardi sans qu'on s'en doute, et c'est ainsi qu'il faut l'être. L'habileté consiste à produire l'effet sans montrer le ressort : il n'y a que des gens de l'art qui soient dans le secret. Quand il dit dans *Athalie* :

> Faut-il, Abner, faut-il vous rappeler le cours
> Des prodiges sans nombre accomplis dans nos jours,
> Des tyrans d'Israël les célèbres disgrâces,
> Et Dieu trouvé fidèle en toutes ses menaces?

On sent bien que ce dernier vers est beau; mais il faut y penser pour voir que c'est ordinairement dans ses *promesses* qu'on est trouvé fidèle, et que *fidèle dans ses menaces* est d'un poëte. Cependant personne n'est étonné de cette *alliance de mots* (car c'en est encore une), parce que tout le monde supplée aisément l'ellipse, *fidèle à accomplir ses menaces.* On pourrait citer mille autres exemples : la lecture de Racine les amènera.

Mais parce que Voltaire a moins de beautés de ce caractère, est-il juste de le rabaisser ? N'a-t-il pas d'autres qualités ? Faut-il ne mettre dans la balance qu'un seul genre de mérite? N'y en a-t-il qu'un seul en poésie? Cette exclusion marque ou la petitesse des vues, ou la partialité du jugement. Quand un auteur a rempli les conditions essentielles qui font d'abord le grand écrivain, il se distingue ensuite par un caractère qui lui est propre, et heureusement pour nous chacun a le sien. Voltaire ne ressemble pas à Racine : eh! tant mieux. Nous avons deux hommes au lieu d'un. L'un a plus de

sagesse et d'art dans ses figures ; l'autre a plus d'éclat : l'un a souvent plus de correction ; l'autre a quelquefois plus de charme ; l'un met plus de logique dans son dialogue, l'autre plus de vivacité. Apprécions tous ces différents mérites ; comparons, préférons selon notre manière de sentir ; mais jouissons de tout et ne rabaissons rien.

Il me reste à faire voir jusqu'où cet amour aveugle pour les figures bien ou mal conçues, et l'absurde affectation d'y voir la véritable poésie, même quand elles y sont le plus opposées, égarent nos jugements. J'ai rendu justice aux rédacteurs des *Annales poétiques*, à leurs recherches, à leur travail, aux notices en général judicieuses, où ils ont suivi les progrès de notre poésie dans ses premiers âges ; mais à mesure qu'ils approchent du nôtre, la contagion du mauvais goût dominant paraît trop les gagner. Ils prodiguent au P. Lemoine les louanges les plus exagérées, et ce qu'ils citent à l'appui de leurs louanges ne devrait le plus souvent être cité que pour faire voir combien, même dans ses meilleurs morceaux, il se trompe dans ce qu'il prend pour de la poésie. « *Le sultan*, » disent-ils, prononce un discours où il y a *de la* » *chaleur et des expressions hardies*, comme celle » qui se trouve dans le second de ces vers : »

Déjà dans leur esprit l'Égypte est renversée.
Déjà dans notre sang *ils trempent leur pensée.*

Eh bien ! vous ai-je trompés ? Ne voilà-t-il pas que l'on qualifie expressément de *chaleur* et de *har-*

*diesse* ce dernier excès de ridicule et d'extravagance? Par quel moyen, sous quel rapport peut-on se représenter *la pensée trempée dans le sang?* et ce vers, qu'on ne peut entendre sans pouffer de rire, est cité avec éloge! « L'expression du » P. Lemoine est *toujours hardie et poétique.* S'il » veut peindre de grands arbres, voici comment » il s'exprime : »

Et les pins sourcilleux, dont les têtes altières
*Au lever du soleil se trouvaient les premières.*

Comment ne s'est-on pas aperçu que des pins qui se *trouvent les premiers au lever du soleil,* sont absolument du style burlesque? Une pareille idée serait digne de Scarron; mais ce qui serait fort bien dans le *Virgile travesti,* peut-il se trouver dans un poëme épique? Poursuivons le panégyrique et les citations. « Les vers du P. Lemoine ne » sont jamais composés d'hémistiches ressassés » d'après autrui. Ses défauts et ses beautés lui » appartiennent. »

Cependant le soleil *à son gîte* se rend;
Le jour meurt, et le bruit avec le jour mourant,
*Pour en porter le deuil les ténèbres descendent,*
Et d'une armée à l'autre en silence s'étendent.

Le second et le quatrième vers sont beaux; mais y a-t-il une idée plus fausse, plus insensée que les *ténèbres* qui *portent le deuil du jour?* Il est difficile en effet de *prendre à personne* de pareilles choses : elles sont trop originales. Ce qui m'étonne, c'est qu'on ne cite pas aussi comme

bien *hardi* et bien *poétique le soleil* qui *se rend à son gîte.* Cette énorme platitude donne lieu à une dernière observation : c'est qu'à entendre les panégyristes de l'auteur du *Saint Louis*, il n'a d'autres défauts que d'*abuser de son esprit et de son imagination*, une expression *quelquefois outrée et de mauvais goût*, *des idées souvent défigurées par trop de recherche*, toutes choses qu'on pourrait dire d'auteurs estimables d'ailleurs, et dont les beautés rachèteraient suffisamment les défauts. La vérité est que, dans ce long fatras dont la lecture est insoutenable, il y a autant de trivialité que d'enflure, autant de prosaïsme bas et dégoûtant que d'extravagante emphase. On en peut juger par ces vers pris au hasard :

Ils suivaient Gargadan, le célèbre jouteur,
Dont le harnois, charmé par Émir l'enchanteur,
Sous le fer émoulu, plus ferme qu'une enclume,
S'étonnait aussi peu d'un dard que d'une plume.

Et ailleurs :

Un garde cependant au prince donne avis
Que deux grands étrangers d'un riche train suivis
Sont venus, députés pour une grande affaire,
De la part du sultan qui règne sur le Caire.

Ne reconnaît-on pas là un écrivain qui, gâtant les grands objets par l'exagération, ne sait pas ennoblir les petits par un peu d'élégance?

Le résultat des éditeurs répond à ce qui a précédé. « Tel est le poëme de *Saint Louis*, l'ouvrage » *peut-être le plus poétique que nous ayons dans* » *notre langue.* » (Ceux qui l'entendent bien savent

que cette formule de doute équivaut à peu près à l'affirmation.....) « Malgré ses défauts » (remarquez cette expression si réservée, quand il s'agit de l'assemblage de tous les vices les plus monstrueux qui puissent déshonorer le goût, l'esprit et le langage), « malgré ses défauts, nous croyons que les » ouvrages du P. Lemoine sont *une véritable école* » *de poésie,* et qu'une pareille lecture, faite néan- » moins avec précaution (c'est quelque chose : on » ne parlerait pas autrement de Corneille), peut » être utile aux jeunes poëtes, dans un temps sur- » tout où notre poésie, *à force de raison, est* » *devenue peut-être trop timide,* et où notre langue » a perdu de sa richesse en s'épurant. »

Voilà donc ce qu'on imprime à la fin du dix-huitième siècle ! voilà les belles leçons qu'on nous donne ! Ainsi donc les ouvrages *les plus poétiques* de notre langue ne sont pas, sans contredit, ceux des Boileau et des Rousseau, ceux des Racine et des Voltaire, qu'on lit sans cesse et qu'on sait par cœur ; c'est *peut-être* le poëme de *Saint Louis,* que personne ne lit ni ne pourrait lire, et dont personne ici *peut-être* ne savait un seul vers. Il y en a quelques-uns d'heureux parmi ceux qui sont rapportés dans les *Annales poétiques :* il y en a même qu'on n'a point cités, et qui m'ont paru plus beaux et moins défectueux, quoiqu'on y aperçoive encore quelque rouille. Tel est cet endroit où le sultan d'Égypte descend dans les souterrains destinés à conserver les corps embaumés de ses ancêtres.

Sous *les pieds* de ces monts taillés et suspendus,
*Il s'étend* des pays ténébreux et perdus,
Des déserts spacieux, des solitudes sombres,
Faites pour le séjour des morts et de leurs ombres.
Là sont les corps des rois et les corps des sultans,
*Diversement rangés selon l'ordre des temps.*
Les uns sont *enchâssés* dans de *creuses images*,
A qui l'art a donné leur taille et leurs visages;
Et dans ces vains portraits qui sont leurs monuments,
Leur orgueil se conserve avec leurs ossements.
Les autres, embaumés, sont posés en des *niches*,
Où leurs ombres, encore éclatantes et riches,
Semblent perpétuer, malgré les lois du sort,
La pompe de leur vie en celle de leur mort.
De ce muet sénat, de cette cour terrible,
Le silence épouvante et *la face* est horrible.
Là sont les devanciers avec leurs descendants;
Tous les règnes y sont : on y voit tous les temps;
Et cette antiquité, ces siècles dont l'histoire
N'a pu sauver qu'à peine une obscure mémoire,
Réunis par la mort en cette sombre nuit,
Y sont sans mouvement, sans lumière et sans bruit.

Si le P. Lemoine avait un certain nombre de pareils morceaux, il y aurait de quoi excuser toutes ses fautes: il mériterait d'être lu; et il le serait. Mais j'ose assurer qu'on n'en trouverait pas un second écrit et conçu de cette manière. Ce qu'il peut avoir de bon d'ailleurs consiste en quelques traits, quelques expressions, quelques vers épars çà et là, le tout noyé dans le galimatias. Et n'est-ce pas tendre un piége aux jeunes gens que de leur dire: Voilà l'école de la poésie? Quand on n'a parlé de ses fautes innombrables et impardonnables que pour les excuser, ou même les exalter, n'est-ce

pas dire en quelque sorte : Faites de même, et vous passerez pour avoir *du génie?* Soyez enflé, et vous paraîtrez *hardi :* soyez insensé, et vous serez *poétique.* Encore si l'on disait que des écrivains d'un goût formé peuvent trouver dans ces vieux poëtes quelques beautés informes, quelques idées ébauchées dont il est possible de tirer parti, cela ne serait pas dépourvu de vérité; mais de semblables modèles ne sont-ils pas pour les élèves infiniment plus dangereux qu'utiles? Il n'y a que ceux qui par état sont à portée de voir et d'entendre tous les jours les jeunes littérateurs, qui sachent combien ils sont infectés de mauvais goût et de faux principes. Convient-il de les y affermir au lieu de les en détourner? Faut-il les rappeler de l'école de Despréaux pour les envoyer à celle du P. Lemoine?

Je n'insisterai pas sur l'injure que l'on fait à nos poëtes classiques, en trouvant l'auteur du *Saint Louis* plus poëte qu'eux. C'est un outrage sans conséquence, auquel ils répondent assez par un siècle de gloire et le suffrage de toutes les nations. Je me contenterai d'affirmer avec tous les connaisseurs que, si l'on donne aux mots leur acception légitime, si la vraie poésie n'est en effet que l'expression de la belle nature, le langage de l'imagination conduite par la raison et le goût, l'accord heureux et soutenu de la force et de la justesse, du sentiment et de l'harmonie, il y a plus de poésie cent fois dans *Athalie*, dans *la Henriade*, et même dans *le Lutrin*, que dans les dix-huit mortels

chants du *Saint Louis*. Qu'il me soit permis, pour sortir de toute cette barbarie, de finir par un morceau de cette *Henriade* qu'il est de mode aujourd'hui de dénigrer. Il suffit pour faire voir si nous sommes en effet si *timides*, et si notre poésie, sous la plume d'un grand maître, ne sait pas exprimer même les objets qui semblent lui être le plus étrangers :

Dans le centre éclatant de ces orbes immenses,
Qui n'ont pu nous cacher leur marche et leurs distances,
Luit cet astre du jour, par Dieu même allumé,
Qui tourne autour de soi sur son axe enflammé :
De lui partent sans fin des torrents de lumière ;
Il donne, en se montrant, la vie à la matière,
Et dispense les jours, les saisons et les ans,
A des mondes divers autour de lui flottants.
Ces astres, asservis à la loi qui les presse,
S'attirent dans leur course, et s'évitent sans cesse ;
Et servant l'un à l'autre et de règle et d'appui,
Se prêtent les clartés qu'ils reçoivent de lui.
Au-delà de leurs cours, et loin de cet espace,
Où la matière nage, et que Dieu seul embrasse,
Sont des soleils sans nombre et des mondes sans fin :
Dans cet abîme immense il leur ouvre un chemin.
Par-delà tous ces cieux le Dieu des cieux réside.

Entendez-vous le chant du poëte? n'est-il pas dans les cieux? n'y êtes-vous pas avec lui? sont-ce là des beautés assez originales? où en était le modèle? qui lui a servi de guide quand il prenait ce sublime essor? Son génie, le génie de la poésie, dont l'œil sait tout voir, dont le pinceau peut tout rendre, dont la voix peut tout chanter. Et des barbares ose-

ront comparer, préférer même..... Je m'arrête. Ne passons pas de l'admiration à la colère : il y aurait trop à perdre. J'en dirai davantage lorsque, dans le dix-huitième siècle, nous retrouverons, marchant d'un pas plus ferme sur les traces de Voltaire, la muse de l'épopée, qui n'a fait que s'égarer dans le précédent. Il est temps de suivre, au point où nous en sommes, une muse plus heureuse, celle de la tragédie, qu'alors le grand Corneille plaçait avec lui sur le même trône.

---

# CHAPITRE II.

*Du théâtre français et de Pierre Corneille.*

## SECTION PREMIÈRE.

Poëtes tragiques avant Corneille.

Mon dessein n'est pas de faire l'histoire de ce qu'on appelle les premiers âges du théâtre français; on ne doit pas même donner ce nom aux tréteaux des *confrères de la Passion*, des *Enfants sans souci* et des *Clercs de la bazoche*. Une partie de ces farces intitulées *mystères*, publiées dans les premiers temps où l'imprimerie fut connue, se conserve encore dans les bibliothèques des curieux, qui mettent un grand prix aux livres qu'on ne lit point. On en trouve des extraits multipliés dans cette foule de compilateurs qui se copient les uns les autres, et dont les recherches historiques sur notre théâtre se reproduisent tous les jours dans ces recueils où l'on a tout mis, excepté de l'esprit et du goût. La seule nomenclature des auteurs de *mystères* et de *moralités* (ce sont les titres de nos anciennes pièces) est presque aussi nombreuse que celle de nos poëtes dramatiques depuis Corneille. Je remarquerai seulement qu'il n'est pas étonnant que nos livres saints aient fourni la ma-

tière de toutes ces productions informes : c'étaient les objets les plus familiers au peuple qui ne lisait point : et dans un temps où les connaissances étaient aussi rares que les livres, la multitude aimait à retrouver au spectacle les mêmes sujets qui l'édifiaient à l'église. Les croisades, qui avaient transporté l'Europe en Asie, ajoutaient encore à cet esprit religieux, échauffé par la vue des lieux saints qui avaient été le théâtre des souffrances d'un Dieu sauveur, ou par les récits qu'en faisaient ceux que le zèle y avait conduits; et cette espèce de ferveur subsistait encore long-temps après ces expéditions lointaines, dans des siècles où la religion, bien ou mal appliquée, était le ressort le plus universel qui pût mouvoir les peuples.

Le diable jouait ordinairement un grand rôle dans ces représentations grotesquement mystiques, tel qu'il le joue encore dans les *autos sacramentales* ou *actes sacramentaux* du théâtre espagnol. Il n'est que trop facile de s'égayer sur ces productions des temps d'ignorance et de grossièreté; mais il ne faut en ce genre employer le ridicule qu'au profit de l'instruction, et nous n'avons rien à gagner ici à nous moquer de nos pères. Les auteurs pouvaient-ils en savoir davantage, quand les spectateurs ne savaient pas lire?

Si nous leur reprochons de n'avoir pas deviné ce qu'ils ne pouvaient pas savoir, ne seraient-ils pas plus fondés à nous reprocher de corrompre tous les jours ce qu'on nous a si bien appris?

Je ne vous arrêterai pas plus long-temps sur

cette première enfance de l'art, bien différente de celle de l'homme : autant celle-ci est aimable et intéressante dans sa faiblesse, autant l'autre est insipide et dégoûtante. C'est vers le commencement du seizième siècle que nous avons essayé de marcher avec des lisières. Les premiers pas ont été bien faibles : ils se sont un peu affaiblis depuis Jodelle. Je ne les suivrai qu'un moment, et autant qu'il le faudra pour mieux faire sentir la force de celui qui le premier alla si loin dans une carrière que ses devanciers n'avaient guère fait qu'entrevoir, à peu près comme ces deux conducteurs d'Israël qui découvrirent de loin la Terre promise, sans qu'il leur fût permis d'y entrer.

Avant Jodelle, on avait imprimé des traductions en vers de quelques tragédies grecques, et ces essais montraient du moins que les modèles commençaient à être connus. Lazare Baïf avait traduit l'*Électre* de Sophocle et l'*Hécube* d'Euripide; un auteur qui n'est connu que des bibliographes, Sybilet, avait traduit l'*Iphigénie en Aulide* : aucune de ces pièces ne fut représentée. Jodelle, sans prendre ses sujets chez les Grecs, voulut du moins traiter à leur manière ceux de *Cléopâtre* et de *Didon*; il imita leurs prologues et leurs chœurs; mais il n'avait aucune étincelle de leur génie, aucune idée de leur contexture dramatique : tout se passe en déclamations et en récits. Le style est un mélange de la barbarie de Ronsard et des froids jeux de mots que les Italiens avaient mis à la mode en France. Cependant sa *Cléopâtre* eut une grande

réputation : la difficulté était de la représenter. Les *confrères de la Passion* et les *bazochiens*, alors en possession des spectacles privilégiés, étaient bien éloignés de se prêter à établir un genre de pièces qu'ils regardaient comme étranger, et qui pouvait nuire à leurs tréteaux. Dans ces circonstances, Jodelle reçut des gens de lettres, ses confrères et ses rivaux, une marque de zèle aussi honorable pour eux que pour lui, et qui prouve qu'au moment de la naissance des arts, l'amour qu'ils inspirent est moins altéré par la jalousie qu'au temps où les inquiétudes de l'envie et les prétentions de l'amour-propre se multiplient en proportion du nombre des concurrents. Jean de La Péruse, Remi Belleau et quelques autres poëtes, se réunirent avec l'auteur de *Cléopâtre* pour jouer sa pièce au collége de Reims, devant Henri II et toute sa cour. Jodelle, qui était jeune et d'une figure agréable, se chargea du rôle de la reine d'Égypte. Cette représentation eut beaucoup de succès, et ce fut un événement assez considérable pour que Pasquier en fît depuis mention dans ses *Recherches historiques*. C'est lui qui nous apprend ces détails, et que le roi gratifia l'auteur d'une somme de cinq cents écus de son épargne, *d'autant*, dit Pasquier, *que c'était chose nouvelle et très-belle et très-rare*. Jodelle, encouragé par ce premier succès, fit une comédie en cinq actes et en vers, intitulée *Eugène* : c'était encore une nouveauté, et par conséquent *une belle chose*, du moins pour ceux qui ne connaissaient rien de mieux. Mais comment Ronsard, qui avait lu les anciens, pouvait-il dire :

Jodelle le premier, d'une plainte hardie,
Françoisement chanta la grecque tragédie,
Puis, en changeant de ton, chanta devant nos rois
La jeune comédie en langage françois,
Et si bien les sonna que Sophocle et Ménandre,
Tant fussent-ils savants, y eussent pu apprendre.

C'est une preuve que Ronsard n'avait pas plus de goût dans ses jugements que dans ses vers. Assurément Sophocle et Ménandre n'auraient rien appris à l'école de Jodelle, si ce n'est que celui-ci n'avait pas assez étudié dans la leur.

Cependant les confrères de la Passion, à qui le parlement avait défendu de jouer davantage les mystères de notre religion, et qui avaient pris le nom de comédiens de l'hôtel de Bourgogne, voyant le succès qu'avaient eu les pièces de Jodelle, consentirent à les jouer et y attirèrent la foule; en sorte que, du moins sous ce rapport, il peut être regardé comme le fondateur du théâtre. Son ami, Jean de La Péruse, fit représenter une *Médée,* traduite de Sénèque, qui fut imprimée depuis, et retouchée pas Scévole de Sainte-Marthe. Saint-Gelais traduisit la *Sophonisbe* du Trissin. Grevin fit jouer au collége de Beauvais une *Mort de César,* dont la versification est moins mauvaise que celle de Jodelle; il y a même des morceaux de force : tel est celui-ci, dont il ne faut juger que le fond, sans faire attention au langage :

Alors qu'on parlera de César et de Rome,
Qu'on se souvienne aussi qu'il a été un homme,

Un Brute, le vengeur de toute cruauté,
Qui aurait d'un seul coup gagné la liberté.
Quand on dira, César fut maître de l'empire,
Qu'on sache quand et quand Brute le sut occire.
Quand on dira, César fut premier empereur,
Qu'on dise quand et quand Brute en fut le vengeur.

Qu'on mette ces idées en vers tels qu'on en peut faire aujourd'hui, on verra qu'elles sont grandes et fortes, et du ton de la tragédie : il n'y a pas dans Jodelle un seul morceau de ce mérite.

Jean de la Taille imita dans sa tragédie des *Gabaonites* quelques situations des *Troyennes* d'Euripide. Un autre transporta dans celle du *Jephté* quelques scènes de l'*Iphigénie en Aulide*. Mais on empruntait sans devenir plus riche, et toutes ces imitations étaient défigurées par le plus mauvais goût. Le style ne cessait d'être plat que pour être ridiculement affecté.

L'amour mange mon sang, l'amour mon sang demande.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Votre enfer, dieu d'enfer, pour mon bien je désire,
Sachant l'enfer d'amour de tous enfers le pire.

Voilà le style de Jodelle et de ses contemporains.

Garnier s'éleva au-dessus d'eux, sans avoir encore ni pureté ni élégance : sa diction se rapproche davantage de la noblesse tragique, mais de manière à tomber trop souvent dans l'enflure. Il connaissait les anciens, et presque toutes ses pièces sont tirées du théâtre des Grecs ou imitées de Sénèque ; mais il est beaucoup plus voisin des déclamations diffuses et emphatiques du poëte latin que du na-

turel et du pathétique des tragiques d'Athènes. Il offre pourtant quelques scènes touchantes par les sentiments qu'ils lui ont fournis, quoiqu'il ne sache pas les revêtir d'une expression convenable. La langue chez lui tient encore beaucoup de la rudesse de Ronsard, qui servait de modèle à la plupart de ses contemporains. Il prodigue comme lui les épithètes néologiques et les adjectifs latinisés. Un autre défaut remarquable dans ses pièces, c'est le mélange des styles: on y trouve les comparaisons de Virgile, les odes d'Horace et le ton de l'églogue: c'est le caractère des imitateurs novices, qui ne savent pas encore bien employer ni bien placer ce qu'ils empruntent. En adoptant les chœurs, et quelquefois les prologues du théâtre des Grecs, Garnier méconnaissait la nature du nôtre, et affectant la même simplicité de plan, sans avoir la même éloquence, il fait trop sentir le vide d'action et le défaut d'intrigue. Il s'en faut de beaucoup aussi qu'il connaisse les convenances de mœurs et de caractères. Il prend la jactance pour de la grandeur, et fait parler ses héros en rhéteurs de collége. Un seul morceau cité donnera l'idée de tout ce qui manquait à Garnier, et en même temps de ce qu'il peut y avoir de louable dans sa composition: c'est un monologue de César qui rentre victorieux dans Rome.

O *sourcilleuses* tours! ô coteaux *décorés!*
O palais *orgueilleux!* ô temples *honorés* [1]!

[1] Monotone amas d'exclamations et d'épithètes.

O vous ! murs que les dieux ont *maçonnés* eux-mêmes,
Eux-mêmes *étoffés* de mille diadèmes [1],
Ne ressentez-vous point le plaisir de vos *cœurs* [2],
De voir votre César, le *vainqueur des vainqueurs* [3],
Par tant de gloire *acquise aux nations étranges* [4],
Accroître son empire ainsi que vos louanges ?
Et toi, fleuve orgueilleux, ne vas-tu par tes flots
Aux tritons *mariniers* [5] faire bruire mon *lôs*,
*Et au père* Océan te vanter que le *Tibre*
Roulera plus fameux que l'Euphrate et le *Tigre* [6] ?
Jà, presque tout le monde obéit aux Romains ;
Ils ont presque la mer et la terre en leurs mains ;
Et soit où le soleil de sa *torche* [7] voisine
Les *Indiens perleux* [8] du matin illumine,
Soit où son char lassé de la course du jour
*Le ciel quitte* [9] à la nuit qui commence son tour,
Soit où la mer glacée en *cristal se resserre* [10],
Soit où l'ardent soleil sèche et brûle la terre [11],
Les Romains on redoute [12], et *n'y a* si grand roi.
*Qui au* [13] cœur ne frémisse, oyant parler de moi.

[1] Termes prosaïques au-dessous de la tragédie.

[2] Les *cœurs* des tours et des palais !

[3] Fanfaronnades.

[4] On disait alors *étrange* pour étranger.

[5] *Mariniers*, terme de prose.

[6] Mauvaises rimes.

[7] Mauvaise expression en parlant du soleil.

[8] Épithète à la Ronsard.

[9] Inversion vicieuse. Au reste, on disait alors : *Je vous quitte quelque chose*, pour *Je vous cède*.

[10] Mauvaise figure.

[11] Tous ces vers sont du style épique.

[12] Inversion vicieuse. *On redoute les Romains* serait tout aussi noble et plus clair. Quand l'inversion n'ajoute pas à l'effet, elle gâte la phrase.

[13] Hiatus encore en usage alors : ils reviennent à tout moment.

César est de la terre et la gloire et la crainte,
César des dieux guerriers a *la louange éteinte* [1].

C'est là sans doute une amplification de rhétorique, et l'on sent qu'il est ridicule que César, parlant tout seul, fasse son panégyrique avec tant d'emphase. C'est la caricature du style héroïque ; mais c'était déjà quelque chose, après *les mystères*, que de ressembler à l'héroïque, même avec cette charge grossière; et c'est à peu près tout ce que firent Jodelle et Garnier.

Dans sa *Thébaïde*, ce dernier fait dire à Polynice :

Pour garder un royaume ou pour le conquérir,
Je ferais volontiers femme et enfants mourir.

Un ambitieux peut le penser; mais il ne le dit pas si crûment, et un poëte ne doit pas le dire si platement : c'est, de toute manière, un manque de mesure qui appartient à l'enfance de l'art.

Mairet eut plus de naturel dans les sentiments et dans le style. Sa diction, plus correcte, fait apercevoir les progrès de la langue. La meilleure de ses pièces, *Sophonisbe*, imitée de celle du Trissin, eut long-temps du succès au théâtre, même après Corneille. C'est la première de nos tragédies qui offre un plan régulier et assujetti aux trois unités.

[1] On ne dit pas *éteindre la louange*. Mais cette construction italienne, « a la louange éteinte », *ha estinta*, peut convenir à la poésie, et nos grands écrivains ne l'ont pas rejetée.

Mais le sujet a de si grands inconvénients, que la pièce n'a pu se soutenir lorsque l'art a été mieux connu. Voltaire, qui l'a remanié de nos jours avec tout l'avantage que lui donnaient son expérience et son génie, n'a pu vaincre les difficultés du sujet, parce qu'il y en a d'irremédiables. La plus grande de toutes, c'est que le héros de la pièce, Massinisse, y est nécessairement avili sous l'ascendant de la puissance romaine. Nous verrons ailleurs les efforts étonnants d'un grand homme presque octogénaire pour venir à bout d'un sujet qu'il avait lui-même condamné, tout l'art qu'il y a mis, toutes les beautés qu'il y a répandues; c'est le titre le plus glorieux de sa vieillesse. Un objet bien différent doit nous occuper ; c'est la multitude des fautes grossières qui nous choquent dans l'ouvrage de Mairet, qui ne précéda *le Cid* que de sept ans. Rien n'est plus propre à faire comprendre tout le chemin que fit Corneille, ou plutôt par quel rapide élan cet homme prodigieux laissa, dès sa seconde tragédie, tous ses rivaux si loin derrière lui.

La scène ouvre par une querelle entre la fille d'Asdrubal, Sophonisbe et son vieux mari Syphax, qui a surpris une lettre qu'elle écrit à Massinisse. Ce prince, allié des Romains, et à qui Sophonisbe a été fiancée autrefois sans l'avoir jamais vu, est alors devant les murs de Cyrthe, capitale des états de Syphax, avec une armée romaine commandée par Scipion. Sophonisbe en est devenue amoureuse un jour qu'elle l'a vu du haut des remparts s'avancer en combattant jusqu'aux bords des fossés de la

ville. Ces sortes de passions, qui font le nœud de beaucoup de pièces du siècle dernier, et même de celui-ci, sont des aventures de roman, et non pas des ressorts de tragédie. La lettre de Sophonisbe est du même genre :

« Voyez à quel malheur mon destin est soumis.
» Le bruit de vos vertus et de votre vaillance
» Me contraint aujourd'hui d'aimer mes ennemis
» D'un sentiment plus fort que n'est la bienveillance. »

On conçoit que Syphax ne doit pas être content de cette tendre déclaration; et aujourd'hui le spectateur ne le serait pas davantage. Des avances si formelles, plus faites pour une coquette de comédie que pour un personnage héroïque, pour une reine qui finira par se dévouer à la mort plutôt que d'être menée en triomphe, suffiraient pour faire tomber une pièce sur un théâtre perfectionné. Si le fond est vicieux, le style n'est pas meilleur. Syphax dit à sa femme :

Tu fais d'un ennemi l'objet de tes désirs !
Ne pouvais-tu trouver *où prendre tes plaisirs*,
Qu'en cherchant l'amitié de ce prince numide,
Qui te rend tout ensemble *impudique* et perfide ?
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Que me pourrais-tu dire, *impudente effrontée ?*

On croit entendre Arnolphe dire à la jeune Agnès :

Pourquoi ne pas m'aimer, madame l'impudente ?

Mais c'est précisément parce que ce ton est excel-

lent dans un vieillard ridicule qu'il est détestable dans une tragédie.

La conduite de Sophonisbe dans le reste de la pièce n'est pas plus décente, ni son langage plus modeste. Son mari est tué dans un combat : on le lui annonce. Elle reçoit cette nouvelle assez froidement, et s'écrie qu'il est trop heureux d'être mort. Elle demande si quelqu'un de sa suite veut la tuer, mais d'un ton à faire en sorte que personne n'en ait envie. Aussi sa confidente, Phénice, lui représente fort sensément qu'on est toujours à temps de se tuer.

Un mal désespéré
A toujours dans la mort un remède assuré.
Cependant c'est aussi le dernier qu'on essaie,
Et qu'on doit appliquer à la dernière plaie.
Pour moi, je suis d'avis qu'oubliant le trépas
Vous tiriez du secours de vos *propres* appas.
Vous n'auriez pas besoin de beaucoup d'artifice
Pour vous rendre agréable aux yeux de Massinisse.
Essayez de gagner son inclination.

SOPHONISBE.

Plût aux dieux !

La réponse est naïve. Cependant elle ajoute un moment après :

Je n'attends rien du tout *du côté* de mes charmes.
Ce remède, Phénice, est *ridicule* et vain.
Il vaut mieux se servir de *celui de la main.*

Mais Phénice la rassure en fidèle suivante :

Donnez-vous, s'il vous plaît, un peu de patience,
Et de votre beauté faites expérience.

Sachez ce qu'elle vaut et ce que vous pouvez.
Mais comment le savoir, si vous ne l'éprouvez?

Une autre suivante, Corisbé, vient à l'appui :

De fait, la défiance où la reine se *treuve*
Ne peut venir *d'ailleurs* que d'un *manque d'épreuve*.

SOPHONISBE.

Corisbé, prenez garde à l'état où je suis,
Et par là, comme moi, voyez ce que je puis.
Quand hier j'aurais été la vivante peinture
Des plus rares beautés qu'on *voit* en la nature,
Le moyen que mes yeux conservent aujourd'hui
Une extrême beauté sous un extrême ennui?
Et n'ayant plus en moi que des attraits vulgaires,
Ils ne toucheraient point, ou ne toucheraient guères.
De sorte qu'après tout, je conclus qu'il vaut mieux
Essayer le secours *de la main que des yeux*.

Voilà encore l'agréable alternative des *yeux* et de *la main*. Mais on a quelque peine à concevoir pourquoi cette veuve si résignée craint tant que le chagrin n'ait altéré ses appas. Ce n'est pas du moins celui qu'a pu lui causer la mort de son époux; car elle ne lui a pas donné la plus petite larme. Aussi n'est-on pas étonné que la sage conseillère, Phénice, la félicite sur sa fraîcheur.

Au reste, la douleur ne vous a pas éteint
Ni la clarté des yeux ni la beauté du teint :
Vos *pleurs* [1] vous ont *lavée*, et vous êtes de celles
Qu'un air triste et dolent rend encore plus belles.

[1] Quels pleurs? ce sont apparemment ceux qu'elle a répandus quand son mari l'a querellée.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Croyez que Massinisse est un *vivant rocher*,
Si vos *perfections* ne le peuvent toucher ;
Et qu'il est plus cruel qu'un tigre d'Hyrcanie,
S'il exerce envers vous la moindre tyrannie.

Assurément Massinisse n'est point ce *rocher* et n'est point ce *tigre ;* car à peine Sophonisbe a-t-elle répondu à son premier compliment, qu'il s'écrie :

O dieux ! que de merveilles
Enchantent à la fois mes yeux et mes oreilles !

Et Phénice dit tout bas à Corisbé :

Ma compagne, il se prend.

Il est vrai que Sophonisbe lui donne beau jeu, et commence par l'assurer qu'elle est ravie de sa victoire, et qu'il n'aura jamais tant de bonheur qu'elle lui en souhaite. C'est là le cas de ne pas perdre de temps : aussi le prince numide avoue qu'elle vient de *lui ravir son cœur*. Sophonisbe répond que c'est là *un langage moqueur* qui ne sied pas *à un généreux vainqueur*. Mais Massinisse, pour lui prouver qu'il ne se moque point, déclare qu'il est prêt à l'épouser. La reine ne se fait point prier, et s'écrie pour toute réponse :

O merveilleux excès de grâce et de bonheur,
Qui met une captive au lit de son seigneur !

MASSINISSE.

Puisque vous me rendez le plus heureux des hommes,
Ma violente ardeur *et le temps où nous sommes*
Ne me permettent pas de beaucoup différer.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Cependant permettez que je prenne *à mon aise*
*Un honnête baiser* pour gage de la foi
Que le *dieu conjugal* veut de vous et de moi.

Et il prend en effet *ce baiser tout à son aise*. Cela va bien jusque-là; mais il ajoute tout de suite :

Madame, s'il vous plaît, j'irai voir mes soldats,
Et, les ordres donnés, je reviens sur mes pas.

Aux termes où ils en sont, ce brusque départ est peu civil et peu galant, et, dans le plan donné de la scène, c'est la seule disconvenance qui s'y trouve; ce qui n'empêche pas la reine de s'écrier :

O miracle d'amour !

Scipion a-t-il tort de dire, dans l'acte suivant :

Massinisse, en un jour, voit, aime et se marie.

Mais voici qui est plus curieux. Après que la veuve de Syphax et le prince numide sont mariés, celui-ci, tout en causant avec elle dans la première scène du quatrième acte, lui fait une question qu'on ne peut s'empêcher de trouver très-raisonnable :

*A propos*, où naquit, en quel temps, et pourquoi,
La bonne volonté que vous avez pour moi?
De grâce, accordez-moi le plaisir de l'entendre.
Vous plaît-il?

SOPHONISBE.

Volontiers : je m'en vais vous l'apprendre.

Il a bien fallu exposer toutes ces platitudes pour faire voir d'où nous sommes partis, et ce qu'étaient

nos chefs-d'œuvre avant Corneille. Il faut encore joindre à toutes ces fautes les pointes et le *phébus* des sonnets italiens. Massinisse, dans cette même scène, s'exprime ainsi :

Il est vrai que d'abord j'ai senti la pitié :
Mais comme le soleil suit les pas de l'aurore,
L'amour qui l'a suivie, et qui la suit encore,
A fait en un instant, dans mon cœur embrasé,
Le plus grand changement qu'il ait jamais causé.

Ce jargon domine d'un bout à l'autre dans *Sylvie*, tragi-comédie de Mairet, jouée en 1621, quinze ans avant *le Cid*, et qui fit courir tout Paris pendant quatre ans. Il est vrai que cet insupportable abus d'esprit tomba entièrement lorsqu'on eut entendu *le Cid*, qui en offre fort peu de traces, et qui fit connaître un genre de beautés bien différent. Mairet lui-même appela depuis cette *Sylvie*, *les péchés de sa jeunesse*, tant un seul homme peut influer sur ses contemporains! Mais il n'est pas moins vrai que Mairet ne put pardonner à Corneille d'avoir éclairé son siècle, et qu'il fut, à sa honte, un des plus ardents détracteurs du *Cid*.

Que *Sophonisbe* ait réussi lorsque l'on ne connaissait rien de mieux, ou plutôt lorsqu'elle était meilleure que tout ce que l'on connaissait, rien n'est plus simple : mais on demandera comment ce succès a pu durer encore cinquante ans après la lumière apportée par Corneille. C'est ici qu'il faut rendre à Mairet le tribut d'éloges qui lui est

dû. Il convenait d'abord de faire voir les vices grossiers qui dominaient dans les ouvrages les plus estimés : mais je dois dire à présent que, dans les deux derniers actes de cette pièce, il y a des beautés. A la vérité, le style en est trop faible et trop défectueux pour en citer des morceaux quand nous sommes si près de Corneille; mais il y a dans les sentimens du pathétique et de l'élévation. La douleur de Massinisse, quand il faut sacrifier Sophonisbe, est touchante, quoiqu'elle ne soit pas toujours assez noble, et qu'il s'abaisse aux supplications beaucoup plus qu'il ne sied au caractère d'un monarque et d'un héros. Son désespoir, tour à tour impétueux et tranquille, produit de l'effet; et ce qui dut en faire encore plus, c'est le moment où il montre à Scipion son épouse mourante du poison qu'il lui a donné, étendue sur le lit nuptial. Ce spectacle, qui n'est point une vaine pompe, mais qui fait partie d'une action tragique; ce dénoûment théâtral était fort au-dessus de ce qu'on avait vu jusqu'alors. C'est là sans doute ce qui a fait vivre la pièce jusqu'au temps où le grand nombre de modèles rendit les spectateurs plus difficiles; et c'est aussi ce qui engagea Voltaire à tenter un dernier effort sur ce sujet, déjà traité sept fois pour la scène française. Il y a plus : quand le grand Corneille, dans toute sa gloire, voulut faire une *Sophonisbe*, trente ans après celle de Mairet, il ne put la déposséder du théâtre, et resta au-dessous de ce qu'il voulait effacer. Ce n'est pas qu'il fût tombé dans des fautes pareilles à celles

qu'on vient de voir; il avait enseigné aux autres à les éviter: mais son intrigue est froide; sa pièce est bien moins tragique que les deux derniers actes de Mairet; en un mot, elle a le plus grand de tous les défauts, celui d'être absolument sans intérêt. J'y reviendrai dans l'examen de son théâtre, mais, avant d'y entrer, il convient de parler d'une autre tragédie qui eut autant de succès que *Sophonisbe*, et qui vaut encore moins; ce qui est d'autant plus remarquable, qu'elle fut jouée immédiatement avant *le Cid*. C'est la *Mariamne* de Tristan, pièce long-temps célèbre, même après Corneille, et vantée après ses chefs-d'œuvre : tant le bon goût a de peine à s'établir! Le sujet est connu; c'est le même qu'a traité Voltaire, et à plusieurs reprises, sans pouvoir jamais en faire un bon ouvrage; ce qui prouve qu'en lui-même le sujet n'est pas heureux. Il est tiré de l'historien Josephe, qui raconte avec beaucoup d'intérêt les infortunes de Mariamne, conduite à l'échafaud par les fureurs jalouses d'un époux barbare, de cet Hérode, signalé dans l'histoire par ses talents et ses cruautés. Mais un événement tragique n'est pas toujours une tragédie; il s'en faut de beaucoup. Il faut une action, une intrigue : celle de Tristan ne suppose pas beaucoup d'invention. Salome, la sœur d'Hérode et l'ennemie de Mariamne, sans qu'on dise même pourquoi, corrompt un échanson du roi son frere, et l'engage à déposer que Mariamne lui a fait l'horrible proposition d'empoisonner Hérode. Sur cette accusation, destituée d'ailleurs de

toute espèce de preuves, il prononce la sentence de mort contre une femme qu'il idolâtre; et quand on vient lui apprendre que la sentence est exécutée, il tombe dans un désespoir qui remplit tout le cinquième acte, sans que l'auteur ait eu même le soin de faire reconnaître l'innocence de Mariamne et la perfidie de Salome. Toute la pièce n'est donc qu'une déclamation dialoguée; elle est absolument sans art, mais non pas cependant sans quelque intérêt, puisqu'une femme innocente et mise à mort inspire toujours quelque pitié. Mondory, le premier acteur de ce temps-là, devint fameux par le succès qu'il eut dans le rôle d'Hérode, que sans doute il jouait avec autant d'emphase et d'exagération qu'il y en a dans les sentiments et les idées. Sa déclamation ne pouvait pas être moins outrée que tout le reste; elle l'était au point que Mondory pensa périr des efforts qu'il faisait dans les fureurs d'Hérode, et fut emporté presque mourant hors de la scène, où il ne put jamais reparaître.

Mais quels étaient le style et le dialogue de cette tragédie, jouée en même temps que *le Cid*, et avec de si grands applaudissements? C'est ce qu'il est curieux de voir, non pas tant pour juger Tristan que pour apprécier Corneille.

Hérode, à l'ouverture de la pièce, est réveillé par un songe effrayant. Il appelle son capitaine des gardes, Phérore, et lui parle de ce songe dont il est encore troublé. Phérore l'assure que les songes ne signifient rien du tout.

Et, selon qu'un rabbin me fit un jour entendre,
C'est le prendre fort bien que de n'en rien attendre.

HÉRODE.

Quelles fortes raisons apportait ce docteur,
Qui soutient que le songe est toujours un menteur?

PHÉRORE.

Il disait que l'humeur qui dans nos cœurs domine
A voir certains objets en dormant nous incline.
Le flegme humide et froid, s'élevant au cerveau,
Y vient représenter des brouillards et de l'eau.
La bile ardente et jaune, aux qualités subtiles,
N'y dépeint que combats, qu'embrasements de villes.
Le sang qui tient de l'air, et répond au printemps,
Rend les moins fortunés dans leurs songes contents, etc.

Après cette dissertation sur les rêves, qui occupe toute la scène, Hérode veut enfin conter le sien, et Salome, sa sœur, se présente à la porte en disant :

Vous plaît-il que j'entende aussi cette aventure?

Hérode conte son *aventure*, c'est-à-dire son rêve; ensuite il se plaint à Phérore et à Salome des chagrins que lui donne Mariamne, qui ne répond nullement à l'amour qu'il a pour elle. Les deux confidents s'efforcent de l'aigrir de plus en plus contre son épouse.

SALOME.

Quel plaisir prenez-vous de chérir une roche
Dont les sources de pleurs coulent incessamment,
Et qui pour votre amour n'a point de sentiment?

HÉRODE.

Si le divin objet dont je suis idolâtre
Passe pour un rocher, c'est un rocher d'albâtre,

Un écueil agréable, où l'on voit éclater
Tout ce que la nature a fait pour me tenter.
Il n'est point de rubis vermeil comme sa bouche
Qui mêle un esprit d'ambre à tout ce qu'elle touche;
Et l'éclat de ses yeux veut que mes sentiments
Le mettent pour le moins au rang des diamants.

*Une roche dont il coule des sources de pleurs, un écueil agréable, un rocher d'albâtre, des yeux que les sentiments mettent pour le moins au rang des diamants*, etc. C'est cette profusion de figures bizarrement recherchées et d'idées puérilement alambiquées, qui, se mêlant aux plus triviales platitudes, formait un ensemble vraiment grotesque; et tel était pourtant le style qui, chez les auteurs les plus renommés, dominait dans la tragédie, dans l'épopée, dans l'éloquence, à l'époque où Corneille donna *le Cid*.

Hérode finit par envoyer un message amoureux à Mariamne :

Observe bien surtout, en faisant ce message,
Et le son de sa voix, et l'air de son visage,
Si son teint devient pâle ou s'il devient vermeil :
J'en saurai la réponse en sortant du conseil.

C'est la fin du premier acte de *Mariamne*. Tout le monde sait par cœur cette autre fin de premier acte :

Je vais donner une heure aux soins de mon empire,
Et le reste du jour sera tout à Zaïre.

Ce rapprochement, qui semble ici se présenter de lui-même, offre les deux extrêmes du style.

Mariamne, au second acte, se plaint de la mort de son jeune frère qu'Hérode avait fait noyer :

Ce clair soleil levant, adoré de la cour,
Se plongea dans les eaux comme l'astre du jour,
Et n'en ressortit pas en sa beauté première ;
Car il en fut tiré sans force et sans lumière.

Voilà les *concetti* que l'Italie avait mis à la mode, et que l'on admirait au théâtre, comme dans la société le jargon des *Précieuses ridicules*. En voici d'autres exemples ;

Votre teint, composés des plus aimables fleurs,
Sert trop long-temps de lit à des ruisseaux de pleurs.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Mariamne a des morts accru le triste nombre ;
Ce qui fut mon soleil n'est donc plus rien qu'une ombre !
Quoi ! dans son orient cet astre de beauté,
En éclairant mon âme, a perdu la clarté !

C'est Hérode qui parle ainsi en déplorant la mort de Mariamne. Il s'adresse au soleil :

Astre sans connaissance et sans ressentiment,
Tu portes la lumière avec aveuglement.
Si l'immortelle main qui te forma de flamme,
En te donnant un corps, l'avait pourvu d'une âme,
Tu serais plus sensible au sujet de mon deuil ;
De ton lit aujourd'hui tu ferais ton cercueil, etc.

Il continue sur le même ton :

Aurait-on dissipé ce recueil de miracles ?
Aurait-on fait cesser mes célestes oracles ?
Aurait-on de la sorte enlevé tout mon bien ?
Et ce qui fut mon tout ne serait-il plus rien ?
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Tu dis qu'on a détruit cet ouvrage des cieux?

NARBAL.

Sire, *avecque* regret, je l'ai vu de mes yeux.

HÉRODE.

Viens m'en conter au long la pitoyable histoire.

La belle chute! Rien ne ressemble plus à cet amant de comédie qui, *dans son désespoir, est allé se jeter..... par la fenêtre? non, sur son lit.* Cette tranquille interrogation d'Hérode, après toutes ses lamentations, est absolument du même genre; mais il n'y a pas de quoi s'en étonner : ces lamentations sont si froides! et voilà le plus grand mal, c'est qu'avec tant de figures et d'antithèses, il n'y a pas un mot de sentiment :

Et ce n'est pas ainsi que parle la nature.

C'est toujours là qu'il en faut revenir.

Ah! voici le plus court : il faut que cette lame
D'un coup blesse mon cœur et guérisse mon âme.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Ou bien, meurs du regret de ne pouvoir mourir.

Est-ce là le langage de la douleur? cherche-t-elle jamais des pointes et des subtilités? Ce n'était point la peine de se tuer à réciter de pareils vers. Nous venons de voir le style de Marini, voici celui de D. Japhet :

Ah! Cerbère têtu, fatal à ma maison,
Tu sais bien contre moi produire du poison;
Mais inutilement ta bouche envenimée
Jette son aconit contre ma renommée.
Elle est d'une candeur que rien ne peut tacher, etc.

Quelque chose de bien pis encore, c'est le rôle que l'auteur fait jouer à la mère de Mariamne, Alexandra : elle prononce dans un monologue de justes imprécations contre le bourreau de sa fille, contre le tyran qui vient de condamner l'innocence; mais, dans la crainte qu'on ne la soupçonne elle-même de complicité dans la prétendue trahison de Mariamne, elle attend au passage cette infortunée que l'on mène au supplice, et l'arrête pour l'accabler des plus atroces invectives, pour applaudir à sa condamnation, insulter à son infortune, lui reprocher un crime qu'elle sait trop bien être supposé. On n'a jamais donné à la nature un démenti plus outrageant, et c'est une nouvelle preuve qu'avant Corneille on ne la connaissait guère plus dans la fable et dans les caractères que dans la diction.

Il n'y a dans toute cette pièce qu'un seul beau vers : Hérode s'indigne contre les Juifs de ce qu'ils ne viennent pas venger sur lui la mort d'une reine qu'ils adoraient; il s'adresse aux cieux, et s'écrie :

Punissez ces ingrats qui ne m'ont point puni.

Ce n'est point là une antithèse de mots, c'est un sentiment vrai et profond, rendu avec énergie.

D'après ce que nous avons vu de la *Sophonisbe* et de la *Mariamne*, jugeons maintenant ce que Corneille avait à faire, et ce qu'il fit. Rappelons-nous ce qui a dû nous frapper davantage dans ces étranges scènes de deux pièces les meilleures, ou les moins mauvaises qu'on eût encore faites. Il en résulte que l'on ignorait presque entièrement le ton

qui convenait à la tragédie; et sans ce point si important, tout ce qu'on avait fait était peu de chose. On avait lu les Grecs ; on avait étudié *la Poétique* d'Aristote ; on y avait appris les règles essentielles de la construction du drame; le simple bon sens suffisait pour les adapter : c'était là le premier pas. Mais il s'agissait de saisir l'ensemble de toutes les convenances et de tous les rapports dont la réunion produit ce qu'on appelle un art. En effet, à quoi tient cette agréable illusion que l'art produit sur nous quand il est à sa perfection, et que nous avons appris à le juger? N'est-ce pas à ce tout artificiel dont les parties, bien liées, bien assorties, nous présentent, non pas la nature réelle (elle est toujours près de nous, et nous n'avons pas besoin des arts pour la trouver), mais une nature assez vraisemblable pour ne contredire en rien la réalité, et assez embellie pour être fort au-dessus de la nature ordinaire? Quand ce but est atteint, qu'arrive-t-il? C'est que nous jouissons non-seulement des efforts de l'art, mais encore du talent de l'artiste qui en a vaincu les difficultés ; et il suffit de connaître un peu l'esprit humain pour sentir que cette admiration qu'on nous fait éprouver est encore un plaisir de plus ; car nous aimons naturellement tout ce qui nous rappelle l'idée du beau; il semble que le modèle original en soit gravé dans notre imagination, et que, chaque fois que nous en apercevons les images, nous ne fassions que le reconnaître dans sa ressemblance. D'ailleurs, cette surprise agréable, qui naît des efforts du génie, ce souvenir qui nous

avertit, au milieu du spectacle, que ce n'est qu'une illusion bien préparée, est nécessaire pour adoucir en nous les impressions de la tragédie, qui, sans cela, seraient trop fortes, et ressembleraient trop à la douleur réelle. C'est ce que l'on a tenté d'exprimer dans ces vers :

A tous les mouvements dont mon âme est saisie
Se mêle un charme heureux, né de la poésie.
En me faisant frémir, en me faisant pleurer,
Elle me donne encore le plaisir d'admirer ;
Et ce doux sentiment que son art me procure
Est un nectar divin versé sur ma blessure.

(*Molière à la nouvelle salle.*)

Personne ne va au théâtre pour s'affliger de bonne foi; mais chacun est bien aise de voir comment on s'y prendra pour le faire pleurer, comme si en effet il s'affligeait. En un mot, nous y allons pour être trompés, et tout ce que nous demandons, c'est qu'on nous trompe bien. Je citerai à ce propos le mot d'un Anglais qui était venu voir les tours d'adresse d'un fameux joueur de gobelets. A côté de lui se trouvait un de ces hommes toujours prêts à faire ce qu'on ne leur demande pas, et qui s'offrit, pour l'empêcher d'être dupe, de lui montrer d'avance le secret des tours d'escamotage qu'il allait voir. « Je vous en dispense, monsieur, dit froidement l'Anglais, je paie ici pour être trompé. »

Mais pour tromper avec le secours de l'art, il faut observer toutes les convenances sur lesquelles il est fondé. Or, une des premières est que chaque personnage agisse et parle selon le caractère qu'on

lui connaît. Un héros, un roi ne s'exprime pas comme un homme du peuple; ni une reine, une princesse, comme une soubrette. C'est ce qu'enseignait Horace, lorsqu'il a dit : *Que chaque personnage parle le langage qui lui est propre. Un héros ne doit pas s'exprimer comme Dave.* Ce précepte paraît bien simple; cependant jusqu'à Corneille, on avait été presque toujours, sur la scène, ou plat jusqu'à la trivialité, ou boursouflé de figures de rhétorique. Ce dernier défaut était surtout celui de Garnier; l'autre fut celui de Mairet. La tragédie me montre des rois et des héros; elle me les montre, non pas dans les actions indifférentes de la vie, où tous les hommes peuvent se ressembler à un certain point, mais dans des moments choisis, dans des situations intéressantes. Je m'attends naturellement à entendre un langage digne de leur rang, conforme à leur caractère, adapté à leurs intérêts, à leurs passions, à leurs dangers; et, si je ne suis pas frustré dans mon attente, l'illusion s'établit et mon plaisir commence. Mais, si je les vois agir et parler comme mon voisin et mes voisines que j'ai laissés à la maison, je vois sur-le-champ que celui qui a voulu m'en imposer n'y entend rien; et, sous les habits de Massinisse et de Sophonisbe, je reconnais les bourgeois de mon quartier. C'est cette disconvenance qui choque dans ce que nous avons vu de la pièce de Mairet. Est-ce bien la fille d'Asdrubal, l'épouse de Syphax, cette reine que l'histoire nous représente si fière et si sensible, et qui accepta du poison de la main de Massinisse plutôt

que d'être traînée en triomphe au Capitole ? est-ce elle qui se conduit et qui s'énonce comme une veuve coquette, pressée de se marier, et qui se jette à la tête d'un jeune homme qu'elle a trouvé beau ? Et Massinisse, qui ne l'a vue que dans ce seul moment où ces avances indécentes devraient le prévenir contre elle, peut-il convenablement lui offrir sur-le-champ de l'épouser ? Voilà pour le fond des choses. Et le dialogue n'est-il pas entièrement de la comédie ? Il est vrai que cette séparation si essentielle et si indispensable entre le langage familier et celui de la tragédie ne peut s'établir qu'à mesure que l'idiome s'épure et s'ennoblit. Il fallait faire à la fois ce double travail. Mais heureusement l'un tient à l'autre, et c'est l'habitude de penser noblement qui donne de la noblesse au langage. Voilà le premier service que Corneille rendit à la langue et au théâtre. C'est lui qui, le premier, marqua des limites entre la diction tragique et le discours ordinaire. En faisant de suite un grand nombre de beaux vers, il apprit aux Français que la dignité du style achève de caractériser les personnages de la tragédie, comme le costume et les attitudes caractérisent les figures sur la toile et sur le marbre. Que serait-ce en effet si un peintre nous représentait Achille vêtu comme Sosie, et mettant le poing sous le nez d'Agamemnon ? C'est précisément ce que faisaient les poëtes tragiques avant Corneille. Des expressions ignobles dans la bouche d'un grand personnage sont des haillons qui couvrent un roi. Corneille écarta ces lambeaux qui rendaient Mel-

pomène méconnaissable, et la revêtit d'une robe majestueuse : il y laissa encore quelques taches, et, après lui, Racine la couvrit d'or et de diamants.

Mais, dit-on, comment, avec cette noblesse continue d'expression et cette harmonie nécessaire au vers, conserver un air de vérité qui ressemble à la nature? A cette question il faut répondre comme Zénon à ceux qui niaient le mouvement : il marcha. Lisez nos bons écrivains dramatiques, et voyez si leur élégance ôte rien au naturel. C'est ici le moment de citer Corneille, puisqu'il a donné parmi nous le premier modèle de ce grand art du style tragique. Écoutez don Diègue défendant son fils accusé par Chimène :

Qu'on est digne d'envie
Lorsqu'en perdant la force, on perd aussi la vie,
Sire, et que l'âge apporte aux hommes généreux,
Au bout de leur carrière, un destin rigoureux !
Moi, dont les longs travaux ont acquis tant de gloire,
Moi, que jadis partout a suivi la victoire,
Je me vois aujourd'hui, pour avoir trop vécu,
Recevoir un affront et demeurer vaincu.
Ce que n'a pu jamais combat, siége, embuscade,
Ce que n'a pu jamais Aragon, ni Grenade,
Ni tous vos ennemis, ni tous mes envieux,
Le comte en votre cour l'a fait presque à vos yeux,
Jaloux de votre choix, et fier de l'avantage
Que lui donnait sur moi la faiblesse de l'âge.
Sire, ainsi ces cheveux blanchis sous le harnois,
Ce sang pour vous servir prodigué tant de fois,
Ce bras jadis l'effroi d'une armée ennemie,
Descendaient au tombeau tout chargés d'infamie,

Si je n'eusse produit un fils digne de moi,
Digne de son pays et digne de son roi.
Il m'a prêté sa main, il a tué le comte;
Il m'a rendu l'honneur, il a lavé ma honte.
Si montrer du courage est du ressentiment,
Si venger un soufflet mérite un châtiment;
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Si Chimène se plaint qu'il a tué son père,
Il ne l'eût jamais fait, si j'avais pu le faire.
Immolez donc ce *chef* que les ans vont ravir,
Et conservez pour vous le bras qui peut servir.
Aux dépens de mon sang satisfaites Chimène;
Je n'y résiste point, je consens à ma *peine*,
Et loin de murmurer contre un injuste arrêt,
Mourant sans déshonneur, je mourrai sans regret.

Eh bien (excepté le mot de *chef* qui a vieilli dans le sens de *tête*, probablement parce qu'il est sujet à l'équivoque), y a-t-il dans tout ce morceau si vigoureux, si animé, si pathétique, un seul mot au-dessous du style noble? et en même temps y en a-t-il un seul qui ne soit dans la nature et dans la vérité? On entend un beau langage, des vers nombreux, et en même temps que l'oreille et l'imagination sont flattées, l'âme est toujours satisfaite, et jamais trompée: elle avoue, elle reconnaît tout ce qu'elle entend. C'était là l'heureux secret qu'il fallait découvrir, le problème qu'il qu'il fallait résoudre; et peut-on s'étonner de l'effet prodigieux qu'éprouva toute la France, des transports de l'admiration universelle, la première fois qu'on entendit un langage si nouveau, si supérieur à tout ce qui existait auparavant?

Quelle distance des pièces de Scudéry, de Benserade, de Duryer, de Mairet, de Tristan, de Rotrou, à cette merveille du *Cid!* Rotrou s'en rapprocha depuis dans *Venceslas;* mais quoique Corneille eût la déférence de l'appeler *son père*, parce qu'il n'était entré qu'après lui dans la carrière du théâtre, cependant, comme Rotrou n'avait rien produit jusque là qui ne fût au-dessous du médiocre, et que le seul ouvrage qui lui ait survécu n'a paru que six ans après *le Cid*, la justice veut qu'on le range parmi ceux qui profitèrent à l'école du grand Corneille, et c'est à ce rang que j'en parlerai.

Pour développer d'abord le grand changement que l'auteur du *Cid* introduisit dans le style tragique, j'ai un peu anticipé sur ce que j'avais à dire de cette mémorable époque de notre théâtre, et, avant de m'y arrêter, je dois dire un mot de *Médée* qui la précéda; car on me dispensera sans doute de parler des premières comédies de Corneille. On se souvient seulement qu'il les a faites, et que, sans rien valoir, elles valent mieux que toutes celles de son temps. C'est quand il donna *le Menteur* qu'il eut encore la gloire de précéder Molière dans les pièces de caractère. Maintenant je ne considère en lui que le père de la tragédie.

## SECTION II.

### Corneille.

Son coup d'essai fut *Médée:* le sujet n'était pas très-heureux : elle n'eut qu'un succès médiocre. Il

n'est pas surprenant que Longepierre, qui travailla sur le même sujet environ soixante ans après, l'ait manié avec plus d'art, et soit parvenu à y répandre assez d'intérêt pour faire voir sa pièce de temps en temps avec quelque plaisir, malgré ses défauts, quand il se trouve une actrice propre à faire valoir le rôle de Médée. Soixante ans de lumières et de modèles sont d'un grand secours, même pour un talent médiocre. Mais le talent sublime de Corneille s'annonçait déjà dans sa *Médée* (quoique mal conçue et mal écrite) par quelques morceaux d'une force et d'une élévation de style inconnues avant lui. Tel est ce monologue de Médée, imité de Sénèque. Ailleurs ce pourrait être une déclamation ; mais il faut songer que c'est une magicienne qui parle.

Souverains protecteurs des lois de l'hyménée,
Dieux, garants de la foi que Jason m'a donnée,
Vous qu'il prit à témoin d'une immortelle ardeur,
Quand, par un faux serment, il vainquit ma *pudeur,*
Voyez *de* quel mépris vous traite son parjure,
Et m'aidez à venger cette commune injure.
S'il me peut aujourd'hui chasser impunément,
Vous êtes sans pouvoir ou sans ressentiment.
Et vous, troupe savante en noires barbaries,
Filles de l'Achéron, Spectres, Larves, Furies,
Fières sœurs, si jamais notre commerce étroit
Sur vous et vos serpents me donna quelque droit,
Sortez de vos cachots avec les mêmes flammes
Et les mêmes tourments dont vous *gênez* les âmes ;
Laissez-les quelque temps reposer dans les fers ;
*Pour* mieux agir, *pour* moi, *faites trève aux enfers.*

Apportez-moi du fond des antres de Cerbère
La mort de ma rivale et celle de son père,
Et, si vous ne voulez mal servir mon courroux,
Quelque chose de pis pour mon perfide époux.
Qu'il coure vagabond de province en province,
Qu'il fasse lâchement la cour à chaque prince.
Banni de tous côtés, sans bien et sans appui,
Accablé de malheurs, de misère et d'ennui,
Qu'à ses plus grands malheurs aucun ne compatisse,
Qu'il ait regret à moi pour son dernier supplice,
Et que mon souvenir, jusque dans le tombeau,
Attache *à son esprit* un éternel bourreau.
Jason me répudie, et qui l'aurait pu croire!
S'il a manqué d'amour, manque-t-il de mémoire?
Me peut-il bien quitter après tant de bienfaits?
M'ose-t-il bien quitter après tant de forfaits?
Sachant ce que je puis, ayant vu ce que j'ose,
Croit-il que m'offenser ce soit si peu de chose?
Quoi! mon père trahi, les éléments forcés,
D'un *frère dans la mer* les membres dispersés,
Lui font-ils présumer mon audace épuisée?
Lui font-ils présumer qu'à mon tour méprisée,
Ma rage contre lui n'ait *par où* s'assouvir,
Et que tout mon pouvoir se borne à le servir?

On peut relever quelques fautes de langage; mais, en total, ce morceau est d'un style infiniment élevé au-dessus de tout ce qu'on écrivait dans le même temps. Ces deux vers surtout:

Me peut-il bien quitter après tant de bienfaits?
M'ose-t-il bien quitter après tant de forfaits?

offrent un rapprochement d'idées de la plus grande énergie: il est impossible de dire plus en peu de mots; c'est le vrai sublime.

La littérature espagnole était alors en vogue parmi nous. Nous avions emprunté beaucoup de pièces de théâtre de cette nation, mais nous n'en avions guère imité que les défauts. Corneille, en s'appropriant le sujet du *Cid*, traité d'abord en Espagne par Diamanté, et ensuite par Guilain de Castro, ne fit pas un larcin, comme l'envie le lui reprocha très-injustement, mais une de ces conquêtes qui n'appartiennent qu'au génie. Il embellit beaucoup ce qu'il prenait, en ôta beaucoup de défauts, et réduisit le tout aux règles principales du théâtre. Il ne les observa pas toutes : qui peut tout faire en commençant ?

On connaît depuis long-temps ce qu'il y a de défectueux dans *le Cid ;* mais ce qui est très-remarquable, et ce qu'il importe de démontrer, c'est que, dans la nouveauté de l'ouvrage, ce qui lui fut reproché comme le plus répréhensible est véritablement ce qu'il y a de plus beau. Cet exemple prouve ce que j'ai établi au commencement de ce *Cours*, que le génie précède nécessairement le goût, et qu'il devine par instinct avant que nous sachions juger par principes. Je ne parle pas de Scudéry, qui était aveuglé par la haine; mais l'Académie en corps condamna *le sujet* du *Cid*, et déclara expressément qu'*il n'était pas bon.* Je sais de quelle estime jouit la critique qui parut alors sous le titre de *Sentiment de l'Académie sur le Cid :* cette estime est méritée à beaucoup d'égards; mais je crois pouvoir dire, sans blesser le respect que je dois à nos prédécesseurs, que cette

critique est fautive en bien des points; qu'on a été trop loin quand on l'a qualifiée de *chef-d'œuvre*, et qu'elle est plutôt un modèle d'impartialité et de modération que de justesse et de bon goût. Ce fut Chapelain qui la rédigea, et cet ouvrage fait honneur à ses connaissances et à son esprit. Malgré quelques expressions, quelques tournures qui ont vieilli; malgré quelques traits qui sentent l'affectation et la recherche, alors trop à la mode, en général les pensées et le style ont de la dignité, et les motifs et les principes de l'Académie sont noblement développés. On y rend un légitime hommage au talent de Corneille: le cardinal de Richelieu en fut très-mécontent, et c'était en faire l'éloge. Quant aux erreurs qui s'y trouvent, et dont Voltaire, qu'on accuse être le détracteur de Corneille, a déjà relevé une partie, elles sont très-excusables, parce que l'art ne faisait que de naître. Il y a peu de mérite à les rectifier aujourd'hui après cent cinquante ans d'expérience; mais il n'est pas indifférent à la gloire de Corneille de faire voir qu'il lui arriva ce qui arrive toujours aux esprits créateurs, c'est que non-seulement il faisait mieux que tous ses rivaux, mais qu'il en savait plus que tous ses juges.

Les reproches incontestables que l'on peut faire au *Cid* sont: 1° le rôle de l'Infante, qui a le double inconvénient d'être absolument inutile, et de venir se mêler mal à propos aux situations les plus intéressantes. (Ce rôle fut retranché lorsque Rousseau le lyrique arrangea *le Cid* de la manière dont

on le joue maintenant; mais j'examine l'ouvrage tel qu'il fut composé.)

2° L'imprudence du roi de Castille, qui ne prend aucune mesure pour prévenir la descente des Maures, quoiqu'il en soit instruit à temps, et qui, par conséquent, joue un rôle peu digne de la royauté.

3° L'invraisemblance de la scène où don Sanche apporte son épée à Chimène, qui se persuade que Rodrigue est mort, et persiste dans une méprise beaucoup trop prolongée, et dont un seul mot pouvait la tirer. On voit que l'auteur s'est servi de ce moyen forcé pour amener le désespoir de Chimène jusqu'à l'aveu public de son amour pour Rodrigue, et affaiblir ainsi la résistance qu'elle oppose au roi qui veut l'unir à son amant. Mais il ne paraît pas que ce ressort fût nécessaire, et la passion de Chimène était suffisamment connue.

4° La violation fréquente de cette règle essentielle qui défend de laisser jamais la scène vide, et que les acteurs entrent et sortent sans se parler ou sans se voir.

5° La monotonie qui se fait sentir dans toutes les scènes entre Chimène et Rodrigue, où ce dernier offre continuellement de mourir. J'ignore si, dans le plan de l'ouvrage, il était possible de faire autrement : j'avouerai aussi que Corneille a mis beaucoup d'esprit et d'adresse à varier, autant qu'il le pouvait, par les détails, cette uniformité de fond ; mais enfin elle se fait sentir, et Voltaire ajoute avec raison que Rodrigue offrant toujours

sa vie à sa maîtresse a une tournure un peu trop romanesque.

Voilà, ce me semble, les vrais défauts qu'on peut blâmer dans la conduite du *Cid.* Ils sont assez graves. Remarquons pourtant qu'il n'y en a pas un qui soit capital, c'est-à-dire qui fasse crouler l'ouvrage par les fondements, ou qui détruise l'intérêt; car un rôle inutile peut être retranché, et nous en avons plus d'un exemple. Il est possible à toute force que le roi de Castille manque de prudence et de précaution, et que don Sanche, étourdi de l'emportement de Chimène, n'ose point l'interrompre pour la détromper : ce sont des invraisemblances, mais non pas des absurdités. Cette distinction est très-importante, et nous aurons lieu de l'appliquer quand il sera question de *Rodogune.*

Il résulte de cet exposé, que *le Cid* n'est pas une pièce régulièrement bonne. Mais est-il vrai, comme le prétendait l'Académie, que *le sujet ne soit pas bon?* Un siècle et demi de succès a répondu d'avance à cette question; mais il peut être utile de la discuter, pour l'intérêt de l'art et l'instruction des amateurs.

Pour condamner le sujet du *Cid,* l'Académie se fonde sur ce qu'il est *moralement invraisemblable* que Chimène consente à épouser le meurtrier de son père et le même jour où il l'a tué. Il y a, si j'ose le dire, une double erreur dans ce jugement. D'abord il n'est pas vrai que Chimène consente expressément à épouser Rodrigue. Le spectateur voit

bien qu'elle y consentira un jour, et il le faut pour qu'il emporte cette espérance, qui est la suite et le complément de l'intérêt qu'il a pris à leur amour. Mais écoutons la dernière réponse de Chimène au roi de Castille, qui n'a consenti au combat de Rodrigue contre don Sanche que sous la condition qu'elle épouserait le vainqueur.

Il faut l'avouer, sire,
Mon amour a paru, je ne puis m'en dédire.
Rodrigue a des vertus que je ne puis haïr,
Et vous êtes mon roi, je vous dois obéir.
Mais à quoi que déjà vous m'ayez condamnée,
Sire, quelle apparence à ce triste hyménée?
Qu'un même jour commence et finisse mon deuil,
Mette en mon lit Rodrigue et mon père au cercueil?
C'est trop d'intelligence avec son homicide;
*Vers* ses mânes sacrés c'est me rendre perfide,
Et souiller mon honneur d'un reproche éternel,
D'avoir trempé mes mains dans le sang paternel.

Je ne puis mieux faire que de joindre à ce passage la note de Voltaire.

« Il me semble que ces beaux vers que dit Chimène la justifient entièrement. Elle n'épouse point Rodrigue : elle fait même des remontrances au roi. J'avoue que je ne conçois pas comment on a pu l'accuser d'indécence, au lieu de la plaindre et de l'admirer. Elle dit à la vérité au roi, *Je dois obéir;* mais elle ne dit point, *J'obéirai.* Le spectateur sent bien pourtant qu'elle obéira; et c'est en cela, ce me semble, que consiste la beauté du dénoûment. »

C'est ainsi que le grand *ennemi* de Corneille le défend contre l'Académie. S'il est permis d'ajouter quelque chose à l'opinion d'un si grand maître, j'observerai que celui qui rédigea le jugement de l'Académie se méprend dans les idées et dans les termes, quand il dit que le sujet du *Cid* est son mariage avec Chimène. Ce mariage, dans le cas où il aurait lieu, serait le dénoûment et non pas le sujet. Puisqu'il faut revenir à la rigueur des termes techniques, le sujet de la pièce de Corneille est l'amour que Rodrigue et Chimène ont l'un pour l'autre, traversé par la querelle de don Diègue et du comte, et par la mort de ce dernier tué par le Cid. La situation violente de Chimène entre son amour et son devoir forme le nœud qui doit se trouver dans toute action dramatique; et ce nœud est en lui-même un des plus beaux qu'on ait imaginés, indépendamment de la péripétie qui peut terminer la pièce. Cette péripétie ou changement d'état, et la double victoire de Rodrigue, l'une sur les Maures, qui sauve l'état et met son libérateur à l'abri de la punition; l'autre sur don Sanche, laquelle, dans les règles de la chevalerie, doit satisfaire la vengeance de Chimène. Jusque là le sujet est irréprochable dans tous les principes de l'art, puisqu'il est conforme à la nature et aux mœurs. Il est de plus très-intéressant, puisqu'il excite à la fois l'admiration et la pitié; l'admiration pour Rodrigue, qui ne balance pas à combattre le comte dont il adore la fille; l'admiration pour Chimène, qui poursuit la vengeance de son père en adorant

celui qui l'a tué, et la pitié pour les deux amants qui sacrifient l'intérêt de leur passion aux lois de l'honneur. Je dis l'intérêt de leur passion, et non pas leur passion même; car si Chimène cessait d'aimer Rodrigue parce qu'il a fait le devoir d'un fils en vengeant son père, comme le veut cet ignorant de Scudéry qui n'y entend rien, la pièce ne ferait pas le moindre effet. Laissons ce pauvre homme traiter Chimène de *dénaturée*, de *parricide*, de *monstre*, de *furie*, de *Danaïde*, et s'étonner que *la foudre ne tombe pas sur elle.* Ces plates déclamations font pitié : on s'attend bien que ce n'est pas là le style de l'Académie; il est aussi honnête que celui de Scudéry est indécent. Elle avoue que l'amour de Chimène n'est point condamnable. « Nous n'entendons pas, dit-elle, condamner Chi-» mène de ce qu'elle aime le meurtrier de son père, » puisque son engagement avec Rodrigue avait pré-» cédé la mort du comte, et qu'il n'est pas en la » puissance d'une personne de cesser d'aimer quand » il lui plaît. » Voilà donc l'Académie qui approuve ce qui est vraiment le sujet de la pièce, l'amour combattu par le devoir. Le dénoûment, qui n'est que la dernière partie du sujet, était délicat et difficile. On peut affirmer aujourd'hui avec Voltaire, avec toute la France qui applaudit *le Cid* depuis tant d'années, que Corneille s'en est tiré très-heureusement, et qu'il a su accorder ce qui était dû à la décence avec l'intérêt qu'on prend aux deux amants.

Si l'on eût été alors plus avancé dans la connais-

sance du théâtre, l'Académie aurait été plus loin. Elle aurait dit que ce qu'il y a de plus admirable dans *le Cid* est précisément cette passion de Chimène pour celui qu'elle poursuit et qu'elle doit poursuivre. Elle aurait reconnu ces combats, qui sont l'âme de la tragédie, dans ces vers de Chimène :

Ah! Rodrigue, il est vrai, quoique ton ennemie,
Je ne puis te blâmer d'avoir fui l'infamie;
Et *de quelque façon* qu'éclatent mes douleurs,
Je ne t'accuse point, je pleurs mes malheurs.
Je sais ce que l'*honneur,* après un tel outrage,
Demandait à l'*ardeur* d'un généreux courage.
Tu n'as fait le devoir [1] que d'un homme de bien;
Mais aussi, *le faisant,* tu m'as appris le mien.
Ta funeste valeur m'instruit par ta victoire;
Elle a vengé ton père et soutenu ta gloire.
Même soin me regarde, et j'ai, *pour m'affliger,*
Ma gloire à soutenir et mon père à venger.
Hélas! *ton intérêt* ici me désespère.
Si quelque autre malheur m'avait ravi mon père,
Mon âme aurait trouvé dans le bien de te voir
L'unique allègement qu'elle eût pu concevoir,
Et *contre* ma douleur j'aurais senti des *charmes*
Quand une main si chère eût essuyé mes larmes.
Mais il me faut te perdre après l'avoir perdu;
Et, *pour mieux tourmenter mon esprit éperdu,*
Avec tant de rigueur mon astre me domine,
Qu'il me faut travailler moi-même à ta ruine;
Car enfin n'attends pas de mon affection
De lâches sentiments pour ta punition.
De quoi qu'en ta faveur mon amour m'entretienne,
Ma générosité doit répondre à la tienne.

[1] Il fallait : *Tu n'as fait que le devoir d'un homme de bien.*

Tu t'es, en m'offensant, montré digne de moi :
Je me dois, par ta mort, montrer digne de toi.

La versification laisse ici beaucoup à désirer; mais les sentiments sont vrais, et c'est toujours le ton de la tragédie.

L'Académie tombe ici dans une sorte de contradiction, lorsque après avoir approuvé l'amour de Chimène, elle dit : « Nous la blâmons seulement de » ce que son amour l'emporte sur son devoir, et » qu'en même temps qu'elle poursuit Rodrigue, elle » fait des vœux en sa faveur. » Non, l'amour ne l'emporte point sur le devoir : voyons si, dans la scène où elle demande justice au roi, elle épargne rien pour en obtenir vengeance. Il est vrai que dans la scène où Rodrigue est à ses pieds, plein d'amour et de désespoir, et lui demandant la mort, l'attendrissement la conduit jusqu'à dire :

Je ferai mon possible *à* bien venger mon père;
Mais, malgré la rigueur d'un si cruel devoir,
Mon unique souhait est de me rien pouvoir.

Quoi donc! voudrait-on qu'elle lui dît qu'elle désire en effet sa mort? Ce sentiment serait injuste et atroce, puisque, de son aveu, il n'a rien fait que de légitime. Ce vœu serait l'expression de la haine, et Chimène n'en doit point avoir. Si elle allait jusque là, c'est alors que l'amour serait éteint par l'offense involontaire de Rodrigue; et si les passions combattues sont intéressantes, les passions entièrement sacrifiées sont froides. Et où serait donc le mérite de Chimène, si elle le poursuivait en dési-

rant véritablement sa mort? C'est parce qu'elle la demande en craignant de l'obtenir qu'elle nous paraît si intéressante; et quand nous l'avons entendue, devant le roi de Castille, crier *justice* et faire parler le sang de son père; lorsque ensuite, en présence de ce qu'elle aime, touchée de l'infortune d'un amant aussi malheureux qu'innocent, elle avoue qu'elle ne peut souhaiter sa mort, notre cœur reconnaît également dans ces deux scènes le cri de la nature; et, il faut bien le dire, Corneille la connaissait mieux que l'Académie.

Elle donne raison à Scudéry sur ce qu'on appelle, en poésie dramatique, *les mœurs :* elle avoue que Chimène *est, contre la bienséance de son sexe, amante trop sensible et fille trop dénaturée*, et *qu'elle est au moins scandaleuse, si elle n'est pas dépravée.*

J'en demande encore pardon à l'Académie : mais il m'est bien démontré qu'une *fille dénaturée* ne serait pas supportée au théâtre, bien loin d'y produire l'effet qu'y produit Chimène. Ce sont là de ces fautes qu'on ne pardonne jamais, parce qu'elles sont jugées par le cœur, et que les hommes rassemblés ne peuvent pas recevoir une impression opposée à la nature. L'exemple de l'Académie nous prouve au contraire combien l'esprit peut s'égarer en jugeant les effets du théâtre par des principes généraux et abstraits.

Chapelain, qui avait étudié la poétique plus en savant qu'en homme de goût, induisit probablement l'Académie en erreur sur ce mot de *mœurs*,

qui est ici mal entendu. Les *mœurs* faisant partie de l'imitation théâtrale, il n'est pas nécessaire qu'elles soient rigoureusement bonnes; notre premier législateur, Aristote, l'avait très-bien senti et le dit expressément. Les mœurs dramatiques sont donc subordonnées, non-seulement aux circonstances, mais encore au temps et au pays où se passe la scène, et c'est ce que l'Académie, qui n'en dit pas un mot dans sa critique, paraît avoir entièrement oublié. L'action du *Cid* est du quinzième siècle, et se passe en Espagne dans le temps du règne de la chevalerie. A cette époque, et dans les mœurs alors établies, un gentilhomme qui n'aurait pas vengé l'affront fait à son père aurait été regardé avec autant d'exécration que s'il eût commis les plus grands crimes : il n'eût pas été seulement méprisé, il eût été abhorré. Ce devoir étant si sacré, il n'est donc pas *scandaleux* que Chimène ne prenne pas le parti de renoncer entièrement à Rodrigue, comme le voudrait l'Académie, qui prétend que c'est ainsi que devait finir *le combat de l'honneur contre l'amour;* que *cette victoire eût été d'autant plus grande, qu'elle eût été plus raisonnable;* que *ce n'est pas ce combat qu'elle désapprouve, mais la manière dont il se termine,* et que *celui des deux à qui le dessus demeure, devait raisonnablement succomber.*

Je ne sais pas si cette victoire eût été bien *raisonnable*, mais je suis sûr qu'elle n'était point du tout théâtrale, et que, si Corneille eût pris ce parti, l'Académie ne lui aurait jamais fait l'honneur de

le critiquer. N'oublions pas qu'il y a dans le cœur de tous les hommes un fonds de justice naturelle, et que c'est elle qui dirige secrètement toutes les impressions qu'ils reçoivent au spectacle : c'est sur ce premier fondement que repose la morale du théâtre; c'est en conséquence de ce principe qu'on s'y intéresse même aux coupables, quand ils ont de grandes passions ou de grands remords, qui sont à la fois leur excuse et leur punition : leur excuse, car tous nous sentons au fond du cœur de quoi les passions peuvent rendre l'homme capable; leur punition, et c'est ce qui répond à ceux qui craignent que ces exemples ne soient dangereux. Personne n'est tenté d'imiter Phèdre ou Sémiramis, malgré l'ivresse entraînante de l'une et la grandeur imposante de l'autre. Le poëte, au contraire, semble vous dire à chaque vers : Voyez comme Phèdre est tourmentée par un amour adultère! voyez comme Sémiramis, au milieu de sa puissance, est poursuivie par le repentir de son crime!

Des critiques de mauvaise foi ont dit de ces pièces et de quelques-unes du même genre : Mais comment s'intéresser à des personnages si criminels? Et fort souvent on les a crus, faute d'apercevoir l'espèce de sophisme qui est dans ce mot *s'intéresser.* Il y a deux manières de s'intéresser au théâtre : l'une consiste à désirer le bonheur des personnages qu'on aime, comme dans *Zaïre* et dans *le Cid;* l'autre, à plaindre l'infortune de ceux qu'on excuse, comme dans *Phèdre* et *Sémiramis :* et ces deux sources d'intérêts sont également fécon-

des, quoique la première soit la plus heureuse.

Appliquons maintenant au *Cid* ces principes de justice universelle, et avouons qu'au fond, les spectateurs ne font pas le moindre reproche à Rodrigue, et conséquemment désirent son bonheur. Or, le poëte a toujours raison quand il se conforme aux dispositions secrètes des spectateurs, et il ne leur déplaît jamais tant que quand il les trompe. Le Cid a tué le père de Chimène, il est vrai; mais il le devait, mais elle-même en convient; mais il a sauvé l'état, mais il a vaincu et désarmé le champion qui avait pris querelle pour Chimène; mais le roi n'a permis ce combat qu'à condition qu'elle recevrait la main du vainqueur; combien de contre-poids qui balancent le devoir de fille! Cependant la décence ne permet pas qu'elle accepte la main d'un homme qui, dans le même jour, a tué son père : elle la refuse donc; mais elle ne dit pas qu'elle la refusera toujours. La bienséance est satisfaite; le spectateur, à qui l'on permet d'espérer le bonheur du Cid, s'en va content, et le poëte a raison.

Je ne me serais pas permis d'insister sur l'apologie d'un ouvrage que, dans sa naissance, le public défendit contre l'Académie, et dont le temps a consacré les beautés, si ce n'avait été une occasion de développer une théorie qui peut être de quelque utilité, et faire connaître sous quel point de vue il faut considérer l'art dramatique. C'est à quoi peut servir principalement l'analyse des ouvrages célèbres depuis long-temps appréciés. Con-

cluons que, dans *le Cid*, le choix du sujet, que l'on a blâmé, est un des grands mérites du poëte. C'est, à mon gré, le plus beau, le plus intéressant que Corneille ait traité. Qu'il l'ait pris à Guilain de Castro, peu importe : on ne saurait trop répéter que prendre ainsi aux étrangers ou aux anciens, pour enrichir sa nation, sera toujours un sujet de gloire, et non pas de reproche. Mais ce mérite du sujet est-il le seul? J'ai parlé de la beauté des situations : il faut joindre celle des caractères. Le sentiment de l'honneur et l'héroïsme de la chevalerie respirent dans le vieux don Diègue et dans son fils, et ont dans chacun d'eux le caractère déterminé par la différence d'âge. Le rôle de Chimène, en général noble et pathétique, tombe de temps en temps dans la déclamation et le faux esprit, dont la contagion s'étendait encore jusqu'à Corneille, qui commençait le premier à en purger le théâtre; mais il offre les plus beaux traits de passion qu'ait fournis à l'auteur la peinture de l'amour, à laquelle il semble que son génie se pliait difficilement. Ils sont d'ailleurs trop connus pour les rappeler ici. Je ne m'arrêterai point non plus à discuter quelques autres observations de l'académie, que je ne crois pas plus fondées que celle qu'on vient de voir, et qui partent du même principe d'erreur. Celles qui portent sur la partie dont ce tribunal devait le mieux juger, la diction, ne sont pas non plus à l'abri de tout reproche, et marquent une application trop rigoureuse de la

grammaire à la poésie. Je me bornerai à deux exemples :

Et ce fer que mon bras ne peut plus soutenir,
Je le remets au tien pour venger et punir.

Ces deux vers sont admirables. En voici la critique : « *Venger et punir* est trop vague ; car on ne » sait qui doit être vengé ou qui doit être puni. »

J'ose croire cette critique mal fondée, et je louerai ces deux vers précisément par ce qu'on y censure. D'abord le sens est clair : qui peut se méprendre sur ce qu'on doit *venger* et sur ce qu'on doit *punir ?* Mais ce qui me paraît digne de louange, c'est cette précision rapide qui est avare des mots parceque la vengeance est avare du temps. *Venger et punir*, *meurs ou tue* : voilà les mots qui se précipitent dans la bouche d'un homme furieux : il voudrait n'en pas dire d'autres.

Les moments sont trop chers pour les perdre en paroles,

dit don Diègue en ce même moment ; et c'est pour cela qu'il les ménage.

Cette ardeur que dans les yeux je porte,
Sais-tu que c'est son sang ? le sais-tu ?

« Un *ardeur* ne peut être appelée *sang* par métaphore ni autrement. »

J'en doute ; l'on dirait fort bien : Cette ardeur que j'ai dans les yeux, mon père me l'a transmise avec son sang ; et, par une figure très-connue, en mettant la cause pour l'effet, je dirais : Cette ar-

deur que vous me voyez, c'est le sang de mon père, et tout le monde m'entendrait. Cette critique est trop vétilleuse.

Au reste, rien ne fait plus d'honneur à l'Académie, et ne rachète mieux ses erreurs, alors très-pardonnables, que la manière dont elle s'exprime en finissant un travail dont elle ne s'était chargée qu'avec la plus grande répugnance. « La véhémence » des passions, la force et la délicatesse des pensées, » et cet agrément inexplicable qui se mêle dans » tous les défauts du *Cid*, lui ont acquis un rang » considérable entre les poëmes français de ce genre. » Si son auteur ne doit pas toute sa réputation à » son mérite, il ne la doit pas toute à son bonheur, » et la nature lui a été assez libérale pour excuser » la fortune, si elle lui a été prodigue. »

C'est beaucoup qu'un pareil témoignage, si l'on songe au cardinal de Richelieu ; c'est trop peu, si l'on considère la disproportion immense entre Corneille et tout ce qu'on lui opposait. Mais quel est l'artiste à qui l'on donne d'abord le rang qui lui est dû ? Non-seulement le caractère de l'esprit humain s'y oppose : on pourrait même dire que cette justice tardive est en quelque sorte fondée en raison. Nos jugements sont si incertains, si sujets à l'erreur, qu'ils ont besoin de la sanction du temps ; et ce seul motif, sans parler de tous les autres, suffit pour rappeler sans cesse à l'homme d'un talent supérieur cette sentence de Voltaire : « L'or et » la boue sont confondus pendant la vie des artistes, » et la mort les sépare. »

Le sujet des *Horaces*, qu'entreprit Corneille après celui du *Cid*, était bien moins heureux et bien plus difficile à manier. Il ne s'agit que d'un combat, d'un évènement très-simple, qu'à la vérité le nom de Rome a rendu fameux, mais dont il semble impossible de tirer une fable dramatique. C'est aussi, de tous les ouvrages de Corneille, celui où il a dû le plus à son génie. Ni les anciens ni les modernes ne lui ont rien fourni : tout est de création. Les trois premiers actes, pris séparément, sont peut-être, malgré les défauts qui s'y mêlent, ce qu'il a fait de plus sublime, et en même temps c'est là qu'il a mis le plus d'art. Fontenelle, dans ses *Réflexions sur l'Art poétique*, dont le principal objet est l'éloge de Corneille et la critique de Racine, a très-bien développé cet art employé par l'auteur des *Horaces* pour produire de la variété et des suspensions dans une situation qui est en elle-même si simple, et qui tient à un seul évènement, à l'issue d'un combat. Il faut l'entendre; car, malgré sa partialité ordinaire, tout ce qu'il dit en cet endroit est très-vrai.

« Les trois Horaces combattent pour Rome, les » trois Curiaces pour Albe: deux Horaces sont tués, » et le troisième, quoique resté seul, trouve moyen » de vaincre les trois Curiaces : voilà ce que l'his- » toire fournit. Que l'on examine quels ornements, » et combien d'ornements différents le poëte y a » ajoutés : plus on l'examinera, plus on en sera sur- » pris. Il fait les Horaces et les Curiaces alliés et » prêts à s'allier encore. L'un des Horaces a épousé

» Sabine, sœur des Curiaces, et l'un des Curiaces
» aime Camille, sœur des Horaces. Lorsque le théâ-
» tre s'ouvre, Albe et Rome sont en guerre, et ce
» jour-là même il se doit donner une bataille déci-
» sive. Sabine se plaint d'avoir ses frères dans une
» armée et son mari dans l'autre, et de n'être en
» état de se réjouir des succès de l'un ni de l'autre
» parti. Camille espérait la paix ce jour-là même, et
» croyait devoir épouser Curiace, sur la foi d'un
» oracle qui lui avait été rendu; mais un songe a re-
» nouvelé ses craintes. Cependant Curiace lui vient
» annoncer que les chefs d'Albe et de Rome, sur le
» point de donner bataille, ont eu horreur de tout
» le sang qui s'allait répandre, et ont résolu de finir
» cette guerre par un combat de trois contre trois,
» et qu'en attendant ils ont fait une trève. Camille
» reçoit avec transport une si heureuse nouvelle, et
» Sabine ne doit pas être moins contente. Ensuite
» les trois Horaces sont choisis pour être les com-
» battants de Rome, et Curiace les félicite de cet
» honneur, et se plaint en même temps de ce qu'il
» faut que ses beaux-frères périssent, ou qu'Albe,
» sa patrie, soit sujette de Rome. Mais quel redou-
» blement de douleur pour lui, quand il apprend
» que ses deux frères et lui sont choisis pour être
» les combattants d'Albe! Quel trouble recommence
» entre tous les personnages! La guerre n'était pas
» si terrible pour eux. Sabine et Camille sont plus
» alarmées que jamais. Il faut que l'une perde ou
» son mari ou ses frères, l'autre ses frères ou son
» amant, et cela par les mains les uns des autres.

» Les combattans eux-mêmes sont émus et attendris ; cependant il faut partir, et ils vont sur le champ de bataille. Quand les deux armées les voient, elles ne peuvent souffrir que des personnes si proches combattent ensemble, et l'on fait un sacrifice pour savoir la volonté des dieux. » L'espérance renaît dans le cœur de Sabine ; mais » Camille n'augure rien de bon. On leur vient dire » qu'il n'y a plus rien à espérer, que les dieux approuvent le combat, et que les combattants sont » aux mains. Nouveau désespoir, trouble plus grand » que jamais. Ensuite vient la nouvelle que deux » Horaces sont tués, le troisième en fuite, et les trois » Curiaces maîtres du champ de bataille. Camille » regrette ses deux frères, et a une joie secrète de » ce que son amant est vivant et vainqueur; Sabine, » qui ne perd ni ses frères ni son mari, est contente : » mais le père des Horaces, uniquement touché des » intérêts de Rome qui va être sujette d'Albe, et de » la honte qui rejaillit sur lui par la fuite de son » fils, jure qu'il le punira de sa lâcheté et lui ôtera » la vie de ses propres mains; ce qui redonne une » nouvelle inquiétude à Sabine. Mais on apporte » enfin au vieil Horace une nouvelle toute contraire. » La fuite de son fils n'était qu'un stratagème dont » il s'est servi pour vaincre les trois Curiaces, qui » sont démeurés morts sur le champ de bataille. » Rien n'est plus admirable que la manière dont » cette action est menée : on n'en trouvera ni l'original chez les anciens, ni la copie chez les modernes. »

Rien n'est plus juste : toutes ces alternatives de douleur et de joie, d'espérance et de crainte, sont l'âme de la tragédie, et sont ici de l'invention de Corneille. Sur cet exposé, l'on croirait que la pièce est parfaite : il s'en faut pourtant de beaucoup, et l'auteur lui-même en convient avec cette noble candeur qui ajoute à la gloire du talent en contribuant au progrès de l'art et à l'instruction des artistes. Fontenelle, qui n'est pas tout-à-fait de si bonne foi, a ici un petit tort assez commun, soit qu'on veuille louer, soit qu'on veuille blâmer, c'est de ne montrer qu'un côté des objets. En effet, d'où vient que Voltaire, dont les observations s'accordent jusqu'ici avec celle de Fontenelle, et qui, de plus, parle des beautés de détail avec cet enthousiasme d'admiration et de sentiment profond qui n'appartient qu'à un grand artiste, finit cependant par conclure en termes exprès que le sujet des Horaces *n'était pas fait pour le théâtre?* C'est qu'il considère l'ensemble, dont Fontenelle n'avait considéré que quelques parties. Et d'abord, tout ce que nous venons de voir ne forme que trois actes, et finit au commencement du quatrième. La pièce est donc terminée. Le sujet est rempli. Il s'agissait de savoir qui l'emporterait de Rome ou d'Albe : les Curiaces sont morts; Horace est vainqueur; tout est consommé. Ce qui suit forme non-seulement deux autres pièces, ce qui est un vice capital, mais encore, par un effet malheureusement rétroactif, nuit beaucoup à la première, en ternissant le caractère qu'on vient d'admirer, en rendant odieux gra-

tuitement le personnage d'Horace, qui avait excité de l'intérêt. L'une de ces deux actions, ajoutées à l'action principale, est le meurtre de Camille, qui est atroce et inexcusable ; l'autre est le péril d'Horace mis en jugement, et accusé devant le roi par un Valère qu'on n'a pas encore vu dans la pièce, et cette dernière action est infiniment moins attachante que la première, parce qu'on sent trop bien qu'Horace, qui vient de rendre un si grand service à sa patrie, ne peut pas être condamné. Ces trois actions bien distinctes, qui, ne pouvant se lier, ne peuvent que se nuire, composent un tout extrêmement vicieux ; et il est bien sûr que, sans le juste respect que l'on a pour le nom du père du théâtre, on n'entendrait pas ces deux derniers actes, aussi inférieurs aux trois premiers qu'ils en sont indépendants.

Mais du moins l'auteur, en se réduisant à ces trois actes, pouvait-il faire un tout régulier ? Je ne le crois pas ; car il n'y avait pas de dénoûment possible, et c'est ici qu'il faut examiner le côté des objets que n'a pas présenté Fontenelle. Nous y verrons que les ressources si ingénieuses qu'a trouvées Corneille pour relever la simplicité de son sujet ont un grand inconvénient : c'est de mettre des personnages principaux dans une situation dont il ne peut les tirer heureusement ; car je suppose qu'il voulût finir à la victoire d'Horace, comme la nature du sujet le lui prescrivait, que deviendra cette Camille qui vient de perdre son amant ? C'est un principe convenu, que le dénoûment doit décider de l'état de

tous les personnages d'une manière satisfaisante. Que faire de Camille? La laisser résignée à son malheur était bien froid, et, de plus, contraire à l'histoire, qui est si connue. La tuer, flétrit le caractère d'Horace, et, de plus, commence nécessairement une seconde action; car on ne peut pas finir la pièce par un meurtre si révoltant. Et Sabine? Elle n'est pas si importante que Camille; mais il faut donc la laisser aussi pleurant ses trois frères? Rien de tout cela ne comporte un dénoûment convenable, et quoiqu'il y ait de l'art à mettre les personnages dans des situations difficiles, cet art ne suffit pas: l'essentiel est de savoir les en faire sortir. Corneille, n'en trouvant pas le moyen, a pris le parti de suivre jusqu'au bout toute l'histoire d'Horace, sans se mettre en peine de la multiplicité d'actions. Ce ne fut pas ignorance des règles, elles étaient connues, et il avait conservé l'unité d'objet dans *le Cid*, et même à peu près celle de temps et de lieu, ce fut impossibilité de faire autrement, et c'est pour cela sans doute que son illustre commentateur pense que ce sujet ne pouvait pas fournir une tragédie. Ce n'est pas tout, et voici ce que Fontenelle, en louant l'invention des personnages de Sabine et de Camille, n'a pas vu ou n'a pas voulu voir. Ces deux rôles, que l'auteur a imaginés pour remplir le vide du sujet, ne laissent pas de le faire sentir quelquefois, même dans ces trois premiers actes si admirables d'ailleurs. Ils occupent la scène, mais plus d'une fois ils la font languir; enfin, ils n'excitent guère qu'un intérêt de curiosité. Cette langueur se

fait sentir dès les premières scènes, par exemple, lorsque Sabine, après avoir ouvert la pièce avec sa confidente Julie, la quitte, sans aucune raison apparente, en voyant paraître Camille, et dit à celle-ci,

Ma sœur, entretenez Julie ;

et lorsque Camille dit à cette confidente

Qu'elle a tort de vouloir que je vous entretienne!

Il est reconnu que des personnages dramatiques ne doivent pas venir sur le théâtre uniquement pour *s'entretenir,* et que chaque scène doit avoir un motif. Ce défaut est encore plus sensible au troisième acte, que Sabine commence par un monologue inutile, et dans le quatrième scène de ce même acte, où Sabine et Camille disputent à qui des deux est la plus malheureuse.

Quand il faut que l'un meure, et par les mains de l'autre,
C'est un *raisonnement* bien mauvais que le vôtre.

Il est clair que ces raisonnements sont nécessairement froids, et qu'une sœur et une amante, pendant que le frère et l'amant sont aux mains, doivent faire autre chose que *raisonner.* On sent ici le côté faible du sujet. Sabine, quoique plus liée à l'action que l'infante du *Cid,* quoique dans la première scène elle dise de très-belles choses, est pourtant un rôle purement passif et qui ne sert essentiellement à rien. Elle ne peut que s'affliger de la guerre qui sépare les deux familles, et l'on est trop sûr qu'elle n'empêchera pas son époux, Horace,

d'aller au combat, et que Camille n'aura pas plus de pouvoir sur Curiace son amant. Le caractère de ces deux guerriers est trop prononcé pour qu'on puisse en douter. Les voilà donc réduites à attendre l'événement sans pouvoir y influer en rien; et toutes les fois que l'on établit sur la scène un combat d'intérêts opposés, c'est un principe de l'art que l'issue en doit être douteuse, et que les contre-poids réciproques doivent se balancer de manière qu'on ne sache qui des deux l'emportera. Quand Sabine vient proposer à son frère et à son mari de lui donner la mort, et qu'elle leur dit :

Que l'un de vous me tue, et que l'autre me venge.

on sait trop qu'ils ne feront ni l'un ni l'autre. Ce n'est donc qu'une vaine déclamation; car Sabine ne doit pas plus le demander qu'ils ne doivent le faire; c'est un remplissage amené par des sentiments peu naturels.

D'un autre côté, l'amour de Camille, dans ces trois premiers actes, ne saurait produire un grand effet? Pourquoi? D'abord, c'est qu'il est exprimé assez faiblement; ensuite, c'est que les deux Horaces, et surtout le père, du moment qu'ils paraissent, ont une grandeur qui efface tout, et s'emparent de tout l'intérêt. Tel est le cœur humain : quand il est fortement rempli d'un objet, il n'y a plus de place pour tout le reste, et c'est sur cette grande vérité, démontrée par l'expérience, qu'est fondé ce principe d'unité qu'on a si ridiculement combattu, comme si c'eût été une convention arbitraire,

et non pas le vœu de la nature. Transportons-nous au théâtre; mettons-nous au moment où Horace et Curiace, près d'aller combattre, sont avec Sabine et Camille, qui font de vains efforts pour les retenir : voyons arriver le vieil Horace :

Qu'est ceci, mes enfants? Écoutez-vous vos flammes?
Et perdez-vous encor le temps avec des femmes?
Prêts à verser du sang, regardez-vous des pleurs?
Fuyez, et laissez-les déplorer leurs malheurs.

Dès cet instant Sabine et Camille ne sont plus rien. On ne voit plus que Rome, on n'entend plus que le vieil Horace. Les deux femmes sortent sans qu'on y fasse attention; et, lorsque le vieux Romain interrompt les adieux des deux jeunes guerriers par ces vers :

Ah! n'attendrissez point ici mes sentiments.
Pour vous encourager ma voix manque de termes;
Mon cœur ne forme point de pensers assez fermes;
Moi-même, en cet adieu, j'ai les larmes aux yeux;
Faites votre devoir, et laissez faire aux dieux.

cette larme paternelle qui tombe des yeux de l'inflexible vieillard touche cent fois plus que les plaintes superflues des deux femmes. On reconnaît la vérité de ce qu'a dit Voltaire, que l'amour n'est point fait pour la seconde place. On est enchanté qu'un critique tel que lui, aussi grand juge que grand modèle, rende à Corneille ce témoignage.

« J'ai cherché dans tous les anciens et dans tous » les théâtres étrangers une situation pareille, un

» pareil mélange de grandeur d'âme, de douleur et
» de bienséance, et je ne l'ai point trouvé.

C'est ce rôle étonnant et original du vieil Horace, c'est le beau contraste de ceux d'Horace le fils et de Curiace qui produit tout l'effet de ces trois premiers actes, ce sont ces belles créations du génie de Corneille qui couvrent de leur éclat les défauts mêlés à tant de beautés, et qui, malgré le hors-d'œuvre absolu des deux derniers actes, et la froideur inévitable qui en résulte, malgré le meurtre de Camille, si peu tolérable et si peu fait pour la scène, y conserveront toujours cette pièce, moins comme une belle tragédie que comme un ouvrage qui, dans plusieurs parties, fait honneur à l'esprit humain, en montrant jusqu'où il peut s'élever sans aucun modèle et par l'élan de sa propre force. Un sentiment intérieur et irrésistible, plus fort que toutes les critiques, nous dit qu'il serait trop injuste de ne pas pardonner, même les plus grandes fautes, à un homme qui montait si haut, en créant à la fois la langue et le théâtre. On peut bien l'excuser, lorsque, emporté par un vol si hardi, il ne songe pas même comment il pourra s'y soutenir. Il tombe, il est vrai, mais ce n'est pas comme ceux qui n'ont fait que des efforts inutiles pour s'élever; il tombe après qu'on l'a perdu de vue, après qu'il est resté long-temps à un hauteur où personne n'avait atteint. Des juges sévères, en trouvant tout simple que l'admiration qu'il inspirait ait entraîné les esprits dans la nouveauté de ses ouvrages et dans les premiers beaux jours qu'il fit luire sur la

France, s'étonnent que long-temps après, lorsque l'art fut perfectionné, et que le théâtre français eut des ouvrages infiniment plus achevés que les siens, le nombre et la nature de ses fautes n'aient pas nui à l'impression de ses beautés. Ils attribuent cette indulgence à la seule vénération qui est due à son nom : je crois qu'il y en a une autre raison plus puissante. Dans un siècle où le goût est formé, on voit toujours avec une curiosité mêlée d'intérêt ces monuments anciens, sublimes dans quelques parties et imparfaits dans l'ensemble, qui appartiennent à la naissance des arts. La représentation des pièces de Corneille nous met à la fois sous les yeux et son génie et son siècle. C'est pour nous un doux plaisir de les voir en présence et de juger ensemble l'un et l'autre. Ses beautés marquent le premier, ses défauts rappellent le second. Celles-là nous disent : Voilà ce qu'était Corneille; celles-ci : Voilà ce qu'étaient tous les autres.

Qu'on ne craigne donc point, par un intérêt mal entendu pour sa gloire, de voir relever des défauts qui ne la ternissent point. Elle est protégée par le sentiment légitime de l'orgueil national, qui revendiquera dans tous les temps le nom de cet homme extraordinaire, comme un de ses plus beaux titres d'illustration.

Nous n'en sommes encore qu'à son troisième ouvrage; et quoique *les Horaces* forment un tout infiniment plus défecteux et plus irrégulier que *le Cid*, quoique l'auteur n'y remplisse pas à beaucoup près la carrière de cinq actes, il y a pourtant, si l'on

considère la nature des beautés, un progrès dans son talent. Celles du *Cid* ne sont pas d'un ordre si relevé que celles des *Horaces* : c'est ici qu'il atteignit au plus haut degré du sublime, et depuis il n'a pas été au-delà, pas même dans *Cinna*. J'ai parlé du *qu'il mourût* en expliquant le Traité de Longin; et comment ne l'aurais-je pas cité, puisqu'il s'agissait de sublime! Je n'y ajouterai rien aujourd'hui, que la note qu'on trouve à cette endroit dans le Commentaire de Voltaire. « Voilà ce fameux *qu'il* » *mourût*, ce trait du plus grand sublime, ce mot » auquel il n'en est aucun de comparable dans toute » l'antiquité. Tout l'auditoire fut si transporté, qu'on » n'entendit jamais le vers faible qui suit; et le » morceau,

» N'eût-il que d'un moment retardé sa défaite, etc.,

» étant plein de chaleur, augmenta encore la force » du *qu'il mourût*. Que de beautés! et d'où naissent-elles? D'une simple méprise très-naturelle, » sans complications d'événements, sans aucune » intrigue recherchée, sans aucun effort. Il y a » d'autres beautés tragiques : mais celle-là est du » premier rang. »

J'oserai, à l'occasion de cette note, proposer un avis contraire à celui de Voltaire, qui trouve faible ce vers :

Ou qu'un beau désespoir alors le secourût.

Je sais que c'est l'opinion commune; mais est-elle bien fondée? Je n'appelle faible que ce qui est au-

dessous de ce qu'on doit sentir ou exprimer. Or, je demande si, après ce cri de patriotisme romain, *qu'il mourût*, on pouvait dire autre chose que ce que dit le vieil Horace. Sans doute, en jugeant par comparaison, tout paraîtra faible après le mot qui vient de lui échapper. Mais en ce cas, dès qu'on a été sublime, il faudrait se taire; car on ne peut pas l'être toujours, et nous avons vu dernièrement dans Cicéron qu'il est insensé d'y prétendre. La nature, que l'on doit consulter en tout, exige seulement que l'on suive l'ordre des idées qu'elle prescrit. Horace devait-il s'arrêter sur le mot *qu'il mourût?* Il est beau pour un romain, mais il est dur pour un père; et Horace est à la fois l'un et l'autre: on vient de le voir dans l'adieu paternel qu'il faisait tout à l'heure à son fils. Quelle est donc l'idée qui doit suivre naturellement cet arrêt terrible d'un vieux républicain, *qu'il mourût?* C'est assurément la possibilité consolante que, même en combattant contre trois, en se résolvant à la mort, il y échappe cependant; et après tout, est-il sans exemple qu'un seul homme en ait vaincu trois? Pourquoi donc Horace n'embrasserait-il pas cette idée, au moins un instant? C'est Rome qui a prononcé *qu'il mourût;* c'est la nature, qui, ne renonçant jamais à l'espérance, ajoute tout de suite:

Ou qu'un beau désespoir alors le secourût.

Je veux bien que Rome soit ici plus sublime que la nature: cela doit être. Mais la nature n'est pas *faible* quand elle dit ce qu'elle doit dire. Telles sont

les raisons qui m'autorisent à penser que non-seulement ce vers n'est pas répréhensible, mais même qu'il est assez heureux de l'avoir trouvé.

Mais, en admirant dans le vieil Horace cette énergie entraînante, cette grandeur de sentiments qui laisse pourtant à la sensibilité paternelle ce qu'elle doit lui laisser, oublierons-nous ce que nous devons d'éloges aux rôles de Curiace et du jeune Horace si habilement contrastés? Le dernier montre partout cette espèce de rigidité féroce, qui, dans les premiers temps de la république, endurcissait toutes les vertus romaines, et qui convenait d'ailleurs à un guerrier farouche qu'on voit dans la suite de la pièce répandre le sang de sa sœur, pour avoir fait entendre dans le bruit de sa victoire les emportements d'une amante malheureuse. Curiace, au contraire, fait voir une fermeté mesurée, et même douce, qui n'exclut point les sentiments de l'amour et de l'amitié. C'est avec cette opposition si belle et si dramatique que Corneille a fait un chef-d'œuvre de la scène entre ces deux guerriers; et si l'on oublie quelques fautes de diction, quels vers! quel style!

HORACE.

Le sort qui de l'honneur nous ouvre la barrière
Offre à notre constance un illustre matière.
Il épuise sa force à former un malheur,
Pour mieux se mesurer avec notre valeur,
Et comme il voit en nous des âmes peu communes,
Hors de l'ordre commun il nous fait des fortunes.
Combattre un ennemi pour le salut de tous,
Et contre un ennemi s'exposer seul aux coups,

D'une simple vertu c'est l'effet ordinaire;
Mille déjà l'ont fait, mille pourraient le faire [1].
Mourir pour son pays est un si digne sort,
Qu'on briguerait en foule une si noble mort.
Mais vouloir *au public* immoler ce qu'on aime,
S'attacher au combat contre un autre soi-même,
Attaquer un parti qui prend pour défenseur
Le frère d'une femme et l'amant d'une sœur,
Et, rompant tous ces nœuds, s'armer pour la patrie
Contre un sang qu'on voudrait racheter de sa vie,
Une telle vertu n'appartenait qu'à nous.
L'éclat de son grand nom lui fait peu de jaloux,
Et peu d'hommes au cœur l'ont assez imprimée
Pour oser aspirer à tant de renommée.

CURIACE.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Pour moi, je l'ose dire, et vous l'avez pu voir,
Je n'ai point consulté pour suivre mon devoir.
Notre longue amitié, l'amour et l'alliance
N'ont pu mettre un moment mon esprit en balance;
Et puisque par ce choix Albe montre en effet
Qu'elle m'estime autant que *Rome vous a fait*,
Je crois faire pour elle autant que vous pour Rome;
J'ai le cœur aussi bon, mais enfin je suis homme.
Je vois que votre honneur demande tout mon sang,
Que tout le mien consiste à vous percer le flanc;
Près d'épouser la sœur, qu'il faut tuer le frère,
Et que pour mon pays *j'ai le sort si contraire;*
Encor qu'à mon devoir je coure sans terreur,
Mon cœur s'en effarouche, et j'en frémis d'horreur.
J'ai pitié de moi-même, et jette un œil d'envie
Sur ceux dont notre guerre a consumé la vie;

[1] Voltaire blâme ce deuxième hémistiche, comme fait uniquement pour la rime. J'avoue que cette espèce de répétition ne me choque point : elle me semble naturelle, amenée par le sens et par le ton de la phrase.

Sans souhait toutefois de pouvoir reculer,
Ce triste et fier honneur m'émeut sans m'ébranler.
J'aime ce qu'il me donne et je plains ce qu'il m'ôte;
Et si Rome demande une vertu plus haute,
Je rends grâces aux dieux de n'être pas Romain,
Pour conserver encor quelque chose d'humain.

HORACE.

Si vous n'êtes Romain, soyez digne de l'être,
Et si vous m'égalez, faites-le mieux paraître.
La *solide* vertu *dont je fais vanité* [1]
N'admet point de faiblesse avec sa fermeté;
Et c'est mal de l'honneur entrer dans la carrière,
Que dès le premier pas regarder en arrière.
Notre malheur est grand : il est au plus haut point;
Je l'envisage entier, mais je n'en frémis point.
Contre qui que ce soit que mon pays m'emploie,
J'accepte aveuglément cette gloire avec joie.
Celle de recevoir un tel commandement
Doit étouffer en nous tout autre sentiment.
Qui, prêt à le servir, considère autre chose,
A faire ce qu'il doit lâchement se dispose.
Ce droit saint et sacré rompt tout autre lien :
Rome a choisi mon bras, je n'examine rien.
Avec une allégresse aussi pleine et sincère
Que j'épousai la sœur, je combattrai le frère;
Et pour trancher enfin des discours superflus,
Albe vous a nommé, je ne vous connais plus.

CURIACE.

Je vous connais encore, et c'est ce qui me tue.
Mais cet âpre vertu ne m'était pas connue :
Comme notre malheur, elle est au plus haut point;
Souffrez que je l'admire et ne l'imite point.

Écoutons encore Voltaire sur cette importante

[1] Il y a ici une sorte de contradiction dans les termes. On ne peut faire *vanité* de ce qui est *solide*. Il fallait *dont je me fais un devoir*, ou *donc je fais gloire*.

et superbe scène : c'est au génie qu'il appartient de sentir et de louer le génie.

« A ces mots, *Je ne vous connais plus..... je vous* » *connais encore*, on se récria d'admiration. On » n'avait jamais rien vu de si sublime. Il n'y a pas » dans Longin un seul exemple d'une pareille gran- » deur. Ce sont ces traits qui ont mérité à Corneille » le nom de *grand*, non-seulement pour le distin- » guer de son frère, mais du reste des hommes. Une » telle scène fait pardonner mille défauts. » C'est ainsi que s'exprime *le grand détracteur* de Corneille.

Il relève avec le même plaisir les beautés d'un ordre inférieur, mais encore étonnantes par rapport au temps où l'auteur écrivait ; par exemple, le récit du combat des Horaces et des Curiaces, imité de Tite-Live et comparable à l'original. Ce n'est pas un petit mérite d'avoir su exprimer alors avec élégance et précision des détails que la nature de notre langue et de notre versification rendait très-difficiles. C'est une observation que je ne dois pas omettre dans un article où je me suis proposé de marquer tous les genres d'efforts et de succès, qui sont autant d'obligations que nous avons à Corneille.

Resté seul contre trois, mais *en cette aventure* [1],
Tous trois étant blessés et lui seul sans blessure,
Trop faible pour eux tous, trop fort pour chacun d'eux,
Il sait bien se tirer d'un pas si hasardeux.

[1] Hémistiche fait pour la rime.

Il fuit pour mieux combattre, et cette prompte ruse
Divise adroitement trois frères qu'elle abuse.
Chacun le suit d'un pas ou plus ou moins pressé,
Selon qu'il se rencontre ou plus ou moins blessé.
Leur ardeur est égale à *poursuivre sa fuite ;*
Mais leurs *coups* [1] inégaux séparent leur poursuite
Horace, les voyant l'un de l'autre écartés,
Se retourne, et déjà les croit demi-domptés.
Il attend le premier, et c'était votre gendre.
*L'autre,* tout indigné qu'il ait osé l'attendre,
En vain, en l'attaquant, fait paraître un grand cœur :
Le sang qu'il a perdu ralentit sa vigueur.
Albe à son tour commence à craindre un sort contraire ;
Elle crie au second qu'il secoure son frère ;
Il se hâte et s'épuise en efforts superflus ;
Il trouve en arrivant que son frère n'est plus.
..... Tout hors d'haleine, il prend pourtant sa place,
Et *redouble* [2] bientôt *la victoire* d'Horace.
Son courage sans force est d'un débile appui ;
Voulant venger son frère, il tombe auprès de lui.
L'air résonne des cris qu'au ciel chacun envoie.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

*Comme* [1] notre héros se voit près d'achever,
C'est peu pour lui de vaincre, il veut encor braver.
« J'en viens d'immoler deux aux mânes de mes frères ;
» Rome aura le dernier de mes trois adversaires.
» C'est à ses intérêts que je veux l'immoler, »
Dit-il, et tout d'un temps on le voit y voler.
La victoire entre eux deux n'était pas incertaine ;
L'Albain percé de coups ne se traînait qu'à peine,
Et, comme une victime aux marches de l'autel,
Il semblait présenter sa gorge au coup mortel.

[1] Le mot propre était *leur force inégale.*

[2] Redouble la victoire, *geminatâ victoriâ*, expression plus latine que française.

[1] *Comme,* etc., construction peu faite pour la vivacité d'un récit.

Aussi le reçoit-il, peu s'en faut, sans défense,
Et son trépas de Rome établit la puissance.

Ceux qui connaissent les entraves de notre poésie sentiront tout ce qu'il y avait ici de difficultés à surmonter, surtout dans un temps où la langue n'était pas à beaucoup près ce qu'elle est devenue depuis, et avoueront que Corneille ne fut pas étranger à cet art d'exprimer et d'ennoblir les petits détails que Racine porta depuis au plus haut degré de perfection. C'est ce que fait remarquer le commentateur, à propos d'un autre morceau qui n'est aussi qu'une traduction de Tite-Live, je veux dire le discours du général des Albains, qui a pour objet d'empêcher le combat entre les deux nations, en remettant leur querelle entre les mains de trois guerriers choisis dans chacun des deux partis. « J'ose dire que le discours de l'auteur français est » au-dessus du romain, plus nerveux, plus tou» chant; et quand on songe qu'il était gêné par la » rime et par un langage embarrassé d'articles, et » qui souffre peu d'inversions, qu'il a surmonté » toutes les difficultés, qu'il n'a employé le secours » d'aucune épithète, que rien n'arrête l'éloquente » rapidité de son discours, c'est là qu'on reconnaît » le grand Corneille. »

Finissons ce qui regarde *les Horaces* par cette intéressante apostrophe de Sabine, d'abord à la ville d'Albe où elle était née, ensuite à celle de Rome où elle avait pris un époux. Ce morceau, d'un pathétique doux, se fait remarquer d'autant

plus, qu'il contraste avec le ton de grandeur qui domine dans le reste de la pièce.

Albe, où j'ai commencé de respirer le jour;
Albe, mon cher pays et mon premier amour,
Lorsque entre nous et toi je vois la guerre ouverte,
Je crains notre victoire autant que notre perte.
Rome, si tu te plains que c'est là te trahir,
Fais-toi des ennemis que je puisse haïr.
Quand je vois de tes murs leur armée et la nôtre,
Mes trois frères dans l'une et mon époux dans l'autre,
Puis-je former des vœux, et sans impiété
Importuner le ciel pour ta félicité?
Je sais que ton état, encore en sa naissance,
Ne saurait sans la guerre établir sa puissance;
Je sais qu'il doit s'accroître, et que tes grands destins
Ne se borneront pas chez les peuples latins;
Que les dieux t'ont promis l'empire de la terre,
Et que tu n'en peux voir l'effet que par la guerre.
Bien loin de m'opposer à cette noble ardeur
Qui suit l'arrêt des dieux et court à ta grandeur,
Je voudrais déjà voir tes troupes couronnées
D'un pas victorieux franchir les Pyrénées.
Va jusqu'en Orient pousser tes bataillons;
Va sur les bords du Rhin planter tes pavillons;
Fais trembler sous tes pas les colonnes d'Hercule,
Mais respecte une ville à qui tu dois Romule.
Ingrate, souviens-toi que du sang de ses rois
Tu tiens ton nom, tes murs et tes premières lois.
Albe est ton origine; arrête et considère
Que tu portes le fer dans le sein de ta mère.
Tourne ailleurs les efforts de tes bras triomphants,
Sa joie éclatera dans l'heur de ses enfants,
Et se laissant *ravir* à l'amour maternelle,
Ses vœux seront pour toi, si tu n'es plus contre elle.

*Cinna*, qui suivit *les Horaces*, est un drame

beaucoup plus régulier. L'unité d'action, de temps et de lieu y est observée : les scènes sont liées entre elles, hors en un seul endroit où le théâtre reste vide, et l'action ne finit qu'avec la pièce.

Le pardon généreux d'Auguste, les vers qu'il prononce, qui sont le sublime de la grandeur d'âme; ces vers que l'admiration a gravés dans la mémoire de tous ceux qui les ont entendus, et cet avantage attaché à la beauté du dénoûment, de laisser au spectateur une dernière impression qui est la plus heureuse et la plus vive de toutes celles qu'il a reçues, ont fait regarder assez généralement cette tragédie comme le chef-d'œuvre de Corneille; et si l'on ajoute à ce grand mérite du cinquième acte le discours éloquent de Cinna dans la scène où il fait le tableau des proscriptions d'Octave; cette autre scène si théâtrale, où Auguste délibère avec ceux qui ont résolu de l'assassiner; les idées profondes et l'énergie du style qu'on remarque dans ce dialogue aussi frappant à la lecture qu'au théâtre; le monologue d'Auguste au quatrième acte; la fierté du caractère d'Émilie et les traits heureux dont il est semé; cette préférence paraîtra suffisamment justifiée. Avant de détailler les raisons peut-être non moins puissantes qu'on peut y opposer, j'ai cru devoir traduire le récit de Sénèque d'où l'auteur de *Cinna* a tiré son sujet. Il l'avait imprimé avec la pièce, mais en latin; et comme tout le monde sait à peu près par cœur la scène du pardon, on sera plus aisément à portée, en écoutant la traduction de Sénèque, de se rappeler ce que le poëte a em-

prunté au philosophe. Ce morceau se trouve dans le traité *de la Clémence*.

« Auguste fut un prince doux et modéré, si l'on
» n'examine que son règne. Il est vrai que, n'étant
» que simple citoyen, à l'âge de vingt-un ans, il
» avait déjà plongé le poignard dans le sein de ses
» amis, et cherché à faire périr le consul Marc-
» Antoine; il avait partagé le crime des proscrip-
» tions. Mais, dans la suite, et lorsqu'il avait passé
» l'âge de quarante ans, pendant un séjour qu'il fit
» dans la Gaule, on vint lui rapporter que L. Cinna,
» homme d'un esprit ferme, conspirait contre lui.
» Il sut en quel lieu, en quel moment, et de quelle
» façon l'on se proposait de l'attaquer : c'était un
» complice qui était le dénonciateur. Il résolut de
» se venger, et fit venir ses amis pour les consulter.

» Dans cet intervalle, il passa une nuit fort agi-
» tée, en réfléchissant qu'il allait condamner à la
» mort un jeune homme d'une naissance illustre,
» d'ailleurs irréprochable, et petit-fils du grand
» Pompée. Quel changement! On l'avait vu, trium-
» vir avec Marc-Antoine, donner à table des édits
» de proscription, et maintenant il lui en coûtait
» pour faire périr un seul homme. Il s'entretenait
» avec lui-même en gémissant, et prononçait de
» temps à autre des paroles qui se contredisaient.
» *Quoi donc! laisserai-je vivre mon assassin! Sera-*
» *t-il en repos tandis que je serai dans les alarmes!*
» *Il ne serait pas puni, lui qui, dans un temps où*
» *j'ai rétabli la paix dans le monde entier, veut, je*
» *ne dis pas seulement frapper, mais immoler au*

» *pied des autels une tête échappée à tant de com-* » *bats sur terre et sur mer, et que tant de guerres* » *civiles ont vainement attaquée?* Ensuite, après » quelques instants de silence, et s'emportant con- » tre lui-même plus que contre Cinna : *Pourquoi* » *vivre si tant de gens ont intérêt que tu meures?* » *Quel sera le terme des supplices? Combien de* » *sang faut-il encore verser? Ma tête est donc en* » *butte aux coups de toute la jeune noblesse de* » *Rome! C'est contre moi qu'ils aiguisent leurs* » *poignards! Ma vie n'est pas d'un si grand prix,* » *qu'il faille que tant d'autres périssent pour la* » *conserver!* Son épouse Livie l'interrompit enfin : » *Voulez-vous recevoir*, dit-elle, *le conseil d'une* » *femme? imitez les médecins : quand les remèdes* » *usités ne réussissent pas, ils essaient les contrai-* » *res. Jusqu'ici la sévérité ne vous a servi à rien.* » *Lépide a pris la place de Salvidiénus, Muræna* » *celle de Lépide, Cæpion celle de Muræna, Egna-* » *tius celle de Cæpion, pour ne pas parler d'enne-* » *nemis plus obscurs, que j'aurais honte de citer* » *après de pareils noms. Essayez aujourd'hui si la* » *clémence vous réussira. Pardonnez à Cinna. Il* » *est découvert : il ne peut vous nuire. Il peut vous* » *servir en vous faisant une réputation de bonté.* » Charmé de ce conseil, Auguste en rendit grâces » à Livie, fit contremander ses amis, et ordonna » que Cinna se rendît chez lui. Alors ayant fait sor- » tir tout le monde de sa chambre, et approcher » un siége pour Cinna : *Je te prie avant tout,* » lui dit-il, *de me laisser parler sans m'interrompre,*

» *de ne pas même troubler mes discours par le*
» *moindre cri : tu auras après toute liberté de par-*
» *ler. Tu as été mon ennemi en naissant; je t'ai*
» *trouvé dans le camp de mes ennemis, et je t'ai*
» *laissé vivre. Je t'ai laissé tous tes biens. Aujour-*
» *d'hui ta richesse et ton bonheur sont au point que*
» *les vainqueurs sont jaloux des vaincus. Tu as*
» *désiré la dignité de grand pontife : tu l'as obte-*
» *nue au préjudice de ceux dont les parents ont*
» *combattu sous mes enseignes. Voilà les obliga-*
» *tions que tu m'as : et tu veux m'assassiner!* A ce
» mot, Cinna se récria que cette fureur insensée
» était loin de son esprit. *Tu tiens mal ta parole*,
» reprit l'empereur. *Nous étions convenus que tu*
» *ne m'interromprais pas. Tu veux m'assassiner;*
» et tout de suite il lui détailla les circonstances du
» complot, le nom des conjurés, le lieu, l'heure,
» les mesures prises, celui qui devait tenir le glaive :
» et voyant Cinna muet, moins par obéissance que
» par confusion : *Quel est ton dessein?* poursuit-il.
» *Est-ce de régner? Je plains la république s'il faut*
» *qu'excepté moi, il n'y ait rien qui t'empêche d'y*
» *tenir le premier rang. Ce n'est pas ta considéra-*
» *tion qui impose; tu n'as pas même assez de crédit*
» *pour tes affaires domestiques; et en dernier lieu*
» *tu as perdu un procès contre un affranchi. Crois-*
» *tu qu'il te soit plus facile de te porter pour con-*
» *current de César? Je le veux bien, si je suis le*
» *seul obstacle à tes prétentions. Mais t'imagines-*
» *tu que les Paul-Émile, les Cossus, les Servilius,*
» *les Fabius, tant d'autres citoyens illustres qui*

» *n'ont pas seulement de grands noms, mais qui* » *les soutiennent et les honorent; t'imagines-tu* » *qu'ils consentiront à t'avoir pour maître?* Il serait » trop long de répéter tout son discours; car on » dit qu'il parla deux heures, comme s'il eût voulu » prolonger ce seul châtiment qu'il lui imposait. Il » finit ainsi : *Je te donne la vie, Cinna, une se-* » *conde fois. Je te l'avais donnée comme à mon en-* » *nemi : je te la donne comme à mon assassin.* » *Commençons dès ce moment à être amis, et voyons* » *lequel de nous deux sera de meilleure foi avec* » *l'autre, ou moi qui te laisse la vie, ou toi qui me* » *la devras.* Bientôt après il lui déféra le consulat, » se plaignant que Cinna ne l'eût pas osé deman- » der. Il le compta depuis au nombre de ses plus » fidèles amis, et fut institué son unique héritier. » Depuis cette époque, il n'y eut plus aucune con- » spiration contre lui. »

Quoiqu'on ait dû reconnaître dans ce morceau toutes les idées principales, et souvent même les expressions dont Corneille s'est servi dans le monologue d'Auguste et dans la fameuse scène du cinquième acte, je ne crois pas qu'on me soupçonne d'avoir voulu diminuer en rien le mérite de l'ouvrage ni celui de l'auteur. Je me suis, au contraire, assez souvent expliqué sur l'honneur attaché à ces heureux emprunts, qui ne profitent que dans des mains habiles. Il y a loin d'une conversation à une tragédie. J'ai voulu faire connaître bien précisément le fonds que Corneille a fait valoir, ce qui est à autrui et ce qui n'est qu'à lui. Cette connaissance est

nécessaire pour apprécier le degré d'invention qu'il a mis dans chacun de ses ouvrages ; et cet exemple peut servir en même temps à repousser les reproches injustes tant répétés par les détracteurs de Racine et de Voltaire, qui, pour leur refuser le génie, rappellent sans cesse ce qu'ils nomment leurs larcins, comme s'il n'y avait qu'eux qui s'en fussent permis de semblables, comme s'il eût existé depuis la renaissance des lettres un esprit qui ne dût rien à l'esprit des autres ; enfin, comme si cette importation des richesses anciennes ou étrangères n'était pas, à proprement parler, le commerce du talent, espèce de commerce qui ne peut, comme beaucoup d'autres, se faire avec succès que par des hommes déjà fort riches de leur propre fonds, et capables d'améliorer celui d'autrui. N'oublions pas surtout de remarquer combien l'auteur de *Cinna* a embelli les détails qu'il a puisés dans Sénèque. Tel est l'avantage inappréciable des beaux vers, telle est la supériorité qu'ils ont sur la meilleure prose, que la mesure et l'harmonie ont gravé dans tous les esprits et mis dans toutes les bouches ce qui demeurait comme enseveli dans les écrits d'un philosophe, et n'existait que pour un petit nombre de lecteurs. Cette précision, commandée par le rhythme poétique, a tellement consacré les paroles que Corneille prête à Auguste, qu'on croirait qu'il n'a pu s'exprimer autrement ; et la conversation d'Auguste et de Cinna ne sera jamais autre chose que les vers qu'on a retenus de Corneille.

Après avoir exposé ce qui a fait la réputation et

le succès de *Cinna*, il faut voir ce que Voltaire, et avec lui tous les bons juges ont trouvé d'essentiellement vicieux dans l'intrigue et les caractères.

Le premier acte présente une conspiration contre Auguste, formée par Cinna, petit-fils du grand Pompée; par Maxime, ami de Cinna; par Émilie, fille de Toranius, qui était le tuteur d'Octave et qui fut proscrit par son pupille. Émilie aime Cinna et en est aimée; mais elle ne veut consentir à l'épouser qu'après qu'il l'aura vengée du meurtrier de son père, et sa main est à ce prix. Cinna paraît animé contre Auguste, et par l'horreur qu'un Romain a naturellement pour la tyrannie, et par l'indignation que doit inspirer le souvenir des cruautés d'Octave. C'est la peinture énergique de ces sanglantes proscriptions et des crimes du triumvirat qui lui a servi, plus que tout le reste, à exciter la fureur des conjurés qu'il vient de rassembler pour prendre les dernières mesures et déterminer le moment de l'exécution. Cet effrayant tableau, tracé par Cinna dans la troisième scène du premier acte, met dans son parti les spectateurs, qui ne voient dans son entreprise qu'une vengeance légitime, et le dessein toujours imposant de rendre la liberté à Rome et de punir un tyran qui a été barbare. Il importe de se rendre un compte fidèle de ces premières impressions qui s'établissent dans l'exposition du sujet : elles sont les fondements nécessaires de l'intérêt que la pièce doit produire; elles dépendent absolument du poëte, et le spectateur les reçoit telles qu'on veut les lui donner, pour peu qu'elles aient

un degré suffisant de probabilité morale, et sans doute elles l'ont ici. C'est un principe de l'art, fondé sur la nature du cœur humain, que tout le reste du drame ne doit être que le développement successif de ces premières dispositions que l'art du poëte a fait naître dès le commencement; et c'est ce qui constitue l'unité d'intérêt. Voyons comment cette règle si essentielle est observée dans *Cinna*.

L'ouverture du second acte nous fait voir Auguste entre les deux chefs de la conspiration, qui sont en même temps ses deux confidents les plus intimes, délibérant avec eux sur le dessein qu'il a d'abdiquer. Il s'en rapporte entièrement à leur avis sur le parti qu'il prendra de déposer ou de garder la souveraine puissance. Cette idée est grande et dramatique; elle est d'un homme de génie, et il n'y a personne qui n'en ait été frappé. Voltaire voudrait que ce projet d'abdication ne fût pas si subit, parce que rien ne doit l'être au théâtre : il voudrait que cette délibération fût amenée par quelque motif particulier, et qu'Auguste rappelât à ses confidents qu'il a déjà eu plusieurs fois la même pensée; et, en effet, dans l'histoire, lorsque Auguste traite cette question avec Agrippa et Mécène, c'est à propos d'une nouvelle conspiration qu'il vient de découvrir, et des périls dont sa vie est continuellement menacée. La remarque du commentateur est juste; mais il est le premier à reconnaître que ce défaut n'affaiblit point le grand intérêt de curiosité que produit cette belle scène; et l'on

peut ajouter que c'est Racine qui a connu le premier cette observation exacte de toutes les convenances, qui ne laissent lieu à aucune objection : c'est le complément de la théorie dramatique, et il appartient naturellement au génie qui perfectionne ce que le génie a créé.

Voilà donc Cinna et Maxime, deux républicains décidés, maîtres du sort de Rome et de celui d'Auguste. Que vont-ils faire? Maxime ne balance pas à conseiller à l'empereur de renoncer à un pouvoir toujours odieux aux Romains et toujours dangereux pour lui. Cinna prend le parti contraire, et le soutient par les meilleures raisons possibles; et ce qui est très-remarquable, c'est qu'il ne les appuie pas sur l'intérêt particulier d'Auguste, mais sur celui de Rome, qui a besoin de lui. Il démontre que, dans l'état où sont les choses, l'empire ne peut se passer d'un maître, et qu'il ne peut en avoir un meilleur qu'Auguste. Il soutient que l'autorité de l'empereur est légitimement acquise, qu'il ne la doit qu'à ses *vertus;* il affirme que le gouvernement démocratique est le plus mauvais de tous; enfin il le conjure à genoux, comme le génie tutélaire de Rome, de veiller à sa conservation, et de ne pas l'abandonner aux guerres civiles et à l'anarchie. Il va jusqu'à dire que les dieux mêmes *ont voulu que Rome perdît sa liberté;* et sa politique est si bien raisonnée, si persuasive, qu'elle entraîne Octave, qui finit par lui dire :

Cinna, par vos conseils je retiendrai l'empire;
Mais je le retiendrai pour vous en faire part.

Il lui donne pour épouse Émilie, à laquelle il tient lieu de père depuis qu'il lui a ôté le sien.

On est déjà un peu étonné du parti que prend Cinna et des discours qu'il tient; de voir le même homme que tout à l'heure il a peint comme un monstre exécrable, comme un tigre enivré de sang, devenu tout à coup pour lui un souverain légitime, le bienfaiteur des Romains et leur appui nécessaire. Mais ce n'est pas encore le moment d'examiner s'il a dit ce qu'il devait dire, si ses paroles s'accordent avec le caractère de son rôle. Je n'en suis pas à l'examen des caractères : je ne considère que les ressorts de l'action et la marche de la pièce. On peut être surpris que Cinna ait changé de langage jusqu'à ce point. Mais lorsque Maxime, dans la scène suivante, lui dit :

> Quel est votre dessein après ces beaux discours ?

et qu'il répond :

> Le même que j'avais et que j'aurai toujours,

on voit que du moins il n'a pas changé de sentiment. Il ne veut pas qu'Auguste *en soit quitte pour l'effet d'un remords*, *que la tyrannie soit impunie;* il ne veut épouser Émilie que sur la cendre d'Octave : ce serait un supplice pour lui de la tenir d'un tyran. Il n'a donc dissimulé que par un excès de haine et de rage; il est altéré du sang d'Auguste; il ne lui suffit plus que Rome soit libre, il faut que l'oppresseur périsse. Cette fureur peut paraître atroce, si l'on considère qu'il a montré dans le premier

acte beaucoup moins de ressentiment personnel contre Auguste, qui d'ailleurs le comblait de bienfaits, que d'ardeur pour la liberté, pour l'honneur de la rendre à sa patrie, et enfin pour l'hymen d'Émilie, qu'il ne peut obtenir qu'à ce prix. On pourrait donc croire que, puisque l'abdication d'Octave et l'offre de la main d'Émilie lui donnaient ce qu'il désirait le plus, il ne pouvait s'acharner à vouloir la mort d'un homme qui ne lui a fait aucun mal, et qui même ne lui a fait que du bien. Mais on peut encore le justifier en ne voyant en lui qu'un inflexible républicain qui veut, à quelque prix que ce soit, venger sa patrie et le sang de ses concitoyens. Le spectateur, accoutumé à la férocité des maximes romaines, peut encore se prêter à cette disposition de Cinna. D'ailleurs il persiste dans ses résolutions, et le danger reste le même, puisque l'empereur n'est instruit de rien. L'intrigue est donc soutenue jusque là, sans que la vraisemblance morale soit absolument blessée. Mais l'intérêt a déjà souffert, parce qu'au premier acte on s'intéressait à la conspiration du petit-fils de Pompée et de l'amant d'Émilie contre un usurpateur représenté comme le bourreau des Romains, et qu'après le second acte on commence à s'intéresser davantage à Auguste, dont on a entendu Cinna lui-même légitimer l'usurpation, excuser les cruautés comme nécessaires, et exalter les vertus comme la sauvegarde de l'empire. Ce nouvel intérêt s'augmente encore par la confiance intime qu'Auguste vient de montrer pour Cinna et pour Maxime, par les

témoignages d'amitié dont il les a comblés, par les grâces qu'il leur a prodiguées : de plus, il n'est guère possible de voir encore dans leur conspiration l'intérêt de la liberté publique, puisqu'il n'a tenu qu'à eux qu'elle fût rétablie sans effusion de sang. L'intrigue, sans être arrêtée, est donc au moins affaiblie, parce que l'intérêt a changé d'objet. Le troisième acte va nous offrir bien d'autres fautes, d'une nature plus grave, et qu'il est difficile de justifier. Dans la première scène, Maxime nous apprend qu'il est amoureux d'Émilie : il sait que Cinna en est aimé, et que c'est pour elle qu'il conspire. Il est balancé entre la répugnance qu'il sent à servir son rival, et la honte de trahir ses amis en révélant leur complot à l'empereur. Il ne peut d'ailleurs se cacher à lui-même que c'est un très-mauvais moyen pour obtenir Émilie, que de perdre son amant. L'esclave Euphorbe, son confident, avoue que la conjoncture est embarrassante. Cependant il espère qu'*à force d'y rêver*... La scène finit à cette suspension, par l'arrivée de Cinna. Avouons, avant d'aller plus loin, que cet incident, qui va produire une révolution, est froid et mal imaginé.

D'abord ces sortes d'amour qu'on vient annoncer au troisième acte comme une nouvelle indifférente, et sans qu'on ait dit jusque là un mot qui pût nous y préparer, sont opposées à l'esprit de la tragédie, qui exige que tous les ressorts dont se compose l'intrigue aient un degré d'intérêt suffisant pour attacher le spectateur ; et qui peut en prendre le

moindre à cet amour subit de Maxime, qu'on voit déjà délibérer avec lui-même sur une action infâme, en homme tout prêt à la faire? Il n'y a rien de moins tragique. On voit que l'auteur avait besoin de ce moyen pour révéler la conspiration; mais on voit aussi qu'il fallait absolument en trouver un autre. La scène suivante amène une surprise bien extraordinaire. Cinna paraît; mais ce n'est plus ce Cinna que l'on a vu jusqu'ici furieux de patriotisme et avide du sang d'Auguste, c'est un homme tourmenté des plus vifs remords, se condamnant lui-même, et ne pouvant, malgré tout son amour pour Émilie, se résoudre à une action qu'il regarde à présent comme un crime abominable, et qui tout à l'heure lui paraissait la plus belle et la plus glorieuse qui pût immortaliser un Romain. Qui donc l'a pu changer à ce point? Que s'est-il passé qui puisse tout à coup le rendre si différent de lui-même? Les remords sont dans la nature, sans doute, mais c'est lorsqu'on se résout à une action que l'on regarde soi-même comme un crime; et Cinna nous a parlé jusqu'ici de son entreprise comme d'un acte de vertu. Écoutons-le maintenant.

Je sens au fond du cœur mille remords cuisants,
Qui rendent à mes yeux tous ses bienfaits présents.
Cette faveur si pleine, et si mal reconnue,
Par un mortel reproche à tout moment me tue.
Il me semble surtout incessamment le voir
Déposer en mes mains son absolu pouvoir,
Écouter mes avis, m'applaudir, et me dire :
« Cinna, par vos conseils je retiendrai l'empire;

» Mais je le retiendrai pour vous en faire part..... »
Et je puis en son sein enfoncer le poignard!

Quel est l'homme qui dans le fond du cœur ne lui réponde pas aussitôt : « Puisque vous êtes susceptible d'un attendrissement si naturel, comment n'avez-vous pas ressenti ces émotions dans le moment où Auguste venait d'avoir avec vous cette effusion de cœur si touchante? Comment, loin d'être attendri, avez-vous paru plus endurci que jamais dans votre haine pour lui et dans la résolution de lui arracher la vie? Je vous ai cru un Romain forcené, et ce n'est que sous ce rapport que votre conduite me paraissait concevable; mais puisque vous êtes capable d'être ému à ce point, c'était alors que vous deviez l'être, ou la nature n'est pas en vous ce qu'elle est dans les autres hommes. »

Ce n'est pas tout : on pourrait croire que ce mouvement, quoique inattendu et déplacé, n'est au moins que passager; mais non : c'est désormais le sentiment qui domine dans Cinna. Sa manière de voir est changée en tout; ce n'est pas une faiblesse involontaire qu'il se reproche, c'est le cri de sa conscience, qu'il n'est plus en lui de repousser. Auguste n'est plus à ses yeux un monstre abominable; il ose le justifier, l'exalter en présence même d'Émilie, qui persiste à demander sa mort. La conspiration lui paraît désormais un attentat odieux et inexcusable; il ne balancerait pas à renoncer à ses desseins, s'il n'était encore retenu par son

amour pour Émilie; et quand, à force de reproches, elle est parvenue à recouvrer tout son empire sur lui, ce n'est qu'avec le désespoir dans l'âme qu'il se détermine à lui obéir; c'est en lui annonçant que sa propre mort suivra celle d'Auguste.

Vous le voulez, j'y cours; ma parole est donnée;
Mais ma main aussitôt, contre mon sein tournée,
Aux mânes d'un *tel prince* immolant votre amant,
A mon *crime* forcé joindra mon châtiment,
Et par cette action dans l'autre confondue,
Recouvrera *ma gloire* aussitôt que *perdue*.
Adieu.

Où sommes-nous? *Un tel prince! mon crime! ma gloire perdue!* Pour faire sentir combien ce contraste inconcevable doit renverer toutes les idées que le poëte avait imprimées dans l'esprit des spectateurs, opposons quelques morceaux des premiers actes à ceux qui les contredisent d'une manière si formelle dans les suivants.

Plût aux dieux que vous-même eussiez vu de quel zèle
Cette troupe entreprend *une action si belle!*
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
S'il est pour me trahir des esprits assez bas,
*Ma vertu* pour le moins ne me trahira pas:
Vous la verrez brillante au bord des précipices,
*Se couronner de gloire* en bravant les supplices.

C'est ainsi que Cinna parlait à Émilie dans le premier acte. Au deuxième, il disait à Maxime, après la scène avec Auguste:

Octave aura donc vu ses fureurs assouvies,
Pillé jusqu'aux autels, sacrifié nos vies,

Rempli les champs d'horreur, comblé Rome de morts,
Et sera quitte après pour l'effet d'un remords!

Maxime lui objectant en vain l'offre que venait de faire Auguste de rendre la liberté à Rome, que repondait-il?

Ce ne peut être un bien qu'elle daigne estimer,
Quand il vient d'une main lasse de l'opprimer.
Elle a le cœur trop bon pour se voir avec joie
Le rebut *du tyran* dont elle fut la proie.

Assurément il ne s'est rien passé de nouveau depuis qu'il s'exprimait ainsi. Que dit-il actuellement?

O coup! ô trahison trop indigne d'un homme!
Dure, dure à jamais l'esclavage de Rome!
Périsse mon amour, périsse mon espoir,
Plutôt que de ma main *parte un crime si noir!*
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Au premier acte il disait:

Ainsi d'un coup mortel la victime frappée
Fera voir si je suis du sang du grand Pompée.

Au troisième il dit:

Les douceurs de l'amour, celles de la vengeance,
La gloire d'*affranchir le lieu de ma naissance*,
N'ont point assez d'appas pour *flatter ma raison*,
S'il les faut acheter par *une trahison*,
S'il faut percer le flanc d'*un prince magnanime*,
Qui, du *peu que je suis*, fait une telle estime.

Du *peu que je suis! Le sang du grand Pompée!* Comment accorder ensemble des idées si disparates?

Il avait dit, en parlant d'Octave :

Quand le ciel par nos mains à le punir s'apprête,
Un lâche repentir garantira sa tête !

Et dans l'acte suivant, il dit :

Le ciel a trop fait voir, en de tels attentats,
Qu'il hait *les assassins* et punit *les ingrats*.

Que croire? Voilà *le ciel* qui veut punir Octave; voilà *le ciel* qui le défend et qui le vengera! Et qu'on ne dise pas que le remords et les combats qu'il éprouve, quoique venant trop tard pour être vraisemblables, l'autorisent cependant à varier à ce point dans ses pensées et dans ses sentiments. Non, quand même ce repentir serait à sa place, quand même la confiance et les bienfaits d'Auguste auraient fait sur lui leur impression au moment où ils devaient la faire, il ne peut raisonnablement rien dire de ce qu'il dit ici. Les choses en elles-mêmes n'ont pas pris une autre nature depuis qu'Auguste lui a confié le dessein d'abdiquer et lui a donné Émilie. Si c'était auparavant une belle chose de tuer un tyran et d'affranchir Rome, comme il le disait, rien n'est changé; Octave est encore un tyran, et Rome est encore esclave. Que devait-il donc dire? « Il est beau, il est glorieux de délivrer » sa patrie d'un tyran; c'est la vertu d'un Romain; » mais ce qu'Auguste a fait pour moi m'ôte la force » d'exercer une vertu si cruelle. » Voilà ce que pourrait dire un homme que l'on n'aurait pas annoncé comme un Brutus. Mais appeler la même action,

tantôt un effort de magnanimité, tantôt une lâche trahison; refuser jusqu'à la liberté quand il faut la tenir d'un tyran, et dire ensuite en propres termes que c'est *être esclave avec honneur que de l'être d'Octave*, et rassembler dans un même personnage un tissu continuel de contradictions si choquantes, c'est violer trop ouvertement l'unité de caractère, ce prétexte qu'Aristote, Horace et Despréaux ont puisé dans la nature et dans la droite raison.

*Servetur ad imum*
*Qualis ab incœpto processerit, et sibi constet.*

Qu'en tout avec lui-même il se montre d'accord,
Et qu'il soit à la fin tel qu'on l'a vu d'abord.

Il faut se figurer que le spectateur dit au personnage qu'il voit sur le théâtre : Qui êtes-vous et que voulez-vous? Je ne puis prendre de vos actions que l'idée que vous m'en donnez vous-même; car à cette idée est attaché l'intérêt que je puis éprouver. Voyons donc de quoi il s'agit. Auguste est-il un tyran qu'il faut punir, et ceux qui le tueront seront-ils de bons citoyens, vengeurs de la patrie? Vous, Cinna, êtes-vous ce citoyen? êtes-vous ce vengeur? est-ce là votre opinion? est-ce là votre caractère? Je le veux bien. Ce parti est très-plausible, je m'y range, et sous ce point de vue je m'intéresse à ce que vous allez faire. Mais si au bout de deux actes vous devenez tout à coup un autre homme, s'il faut blâmer ce que j'approuvais et aimer ce que je haïssais, je ne peux plus vous

suivre ; et comment m'intéresser à ce que vous pouvez vouloir, quand vous-même ne le savez pas ?

Il est inutile d'avertir que ce principe n'est pas applicable quand il s'agit des passions violentes, telles que l'amour et la jalousie, qui sont faites pour bouleverser l'âme et la porter sans cesse d'un mouvement à un autre. Non-seulement alors l'unité de caractère n'est point violée, mais cette violation même est de l'essence du caractère établi ; et quand le spectateur vous a dit : Je sais que vous aimez avec fureur, je sais que vous êtes jaloux avec rage, il s'attend à tout ce que peuvent faire la jalousie et l'amour. Mais ce n'est pas ici le cas ; ce n'est point l'amour qui change les dispositions de Cinna à l'égard d'Auguste : au contraire, cet amour a si peu de pouvoir sur lui, qu'il ne veut point d'Émilie, si elle lui est donnée par Auguste, et qu'ensuite elle peut à peine obtenir de lui de ne pas renoncer à la conspiration. Il a donc toute sa raison ; l'amour ne lui a point renversé la tête, et ses contradictions n'ont point d'excuse. Je n'aurais pas même songé à prévenir cette objection si improbable, s'il n'était pas très-commun d'élever sur les choses les plus claires des difficultés entièrement étrangères à la question.

Concluons que le rôle de Cinna est essentiellement vicieux, en ce qu'il manque à la fois et d'unité de caractère et de vraisemblance morale. Ajoutons maintenant qu'il manque aussi de cette noblesse soutenue, convenable à un personnage principal,

qui ne doit rien dire ni rien faire d'avilissant. Or, actuellement que nous avons appris, en voyant ce qu'il est au troisième acte, que ce n'est rien moins qu'un républicain féroce, et que ce n'était pas la soif du sang d'Auguste qui l'engageait à parler contre son sentiment, l'excès de dissimulation où il s'est porté peut-il ne pas l'avilir aux yeux du spectateur? N'a-t-il pas fait le rôle d'un malhonnête homme, quand il s'est jeté aux genoux d'Auguste pour le déterminer à garder l'empire? Et qui l'obligeait à tant d'hypocrisie? On n'en conçoit pas la raison, et il paraissait bien plus simple de laisser cette bassesse hypocrite à Maxime, qui n'est dans la pièce qu'un personnage entièrement sacrifié.

Nous avons vu déjà combien son amour était froid : sa conduite, dans le quatrième acte, est quelque chose de bien pis. Il fait révéler la conspiration à l'empereur par l'esclave Euphorbe, qui dit en même temps à Auguste que Maxime s'est tué de désespoir; et cependant ce même Maxime vient chez Émilie lui dire que tout est découvert, que Cinna est mandé au palais; qu'elle va être arrêtée par l'ordre d'Auguste; mais que celui qui est chargé de cet ordre se trouve heureusement être un des conjurés; que cet homme attend Émilie dans la maison de Maxime, et que tous trois ils peuvent prendre la fuite. Émilie répond, avec la fermeté qui lui convient, qu'elle suivra en tout le sort de Cinna. Là-dessus il répond que *c'est un autre Cinna qu'elle doit regarder en lui ; que le ciel lui rend l'amant qu'elle a perdu;* que *des mêmes ardeurs dont il*

*fut embrasé...* Elle l'interrompt fort à propos.

Maxime, en voilà trop pour un homme *avisé.*

Elle n'a que trop raison. A-t-il pu croire qu'elle donnât dans un piége si grossier? et jamais déclaration d'amour fut-elle plus déplacée? Voltaire remarque qu'elle est *comique,* et qu'*elle achève de rendre le rôle de Maxime insupportable.* On est forcé d'en convenir : ce rôle est indigne de la tragédie.

Malheureusement ces défauts dans les caractères, les invraisemblances de l'un et les ridicules de l'autre, achèvent aussi de détruire l'intérêt de l'action, dont les ressorts ne sont plus tragiques. La trahison de Maxime, qui n'est motivée que par un amour de comédie dont personne ne peut se soucier, est un incident par lui-même très-considérable dans la pièce, puisqu'il change la situation de tous les personnages; mais il est amené par de trop petits moyens. Ses propositions à Émilie révoltent par leur maladresse. Cinna, qui a perdu toute cette grandeur qu'il avait au premier acte, et qui s'appelle lui-même un *lâche* et un *parricide,* ne peut plus nous attacher à une conspiration qu'il condamne. Que reste-t-il donc pour soutenir la pièce jusqu'au cinquième acte? Le seul intérêt de curiosité; c'est un grand événement entre de grands personnages. La pièce est intitulée *la Clémence d'Auguste.* Il est informé de tout . il a mandé *Cinna;* il paraît incertain du parti qu'il doit prendre, et violemment agité. On veut voir ce qui arrivera , et

tel est l'avantage qui résulte de l'unité d'objet. Le spectateur, que l'on a toujours occupé de la même action, veut en voir la fin. Le poëte, malgré tant de fautes, se soutient donc ici par son art ; mais il se soutient aussi par son génie. C'est l'énergique fierté du rôle d'Émilie qui ne se dément jamais ; c'est la scène vive et animée qu'elle a au troisième acte avec Cinna, le contraste de sa fermeté avec la faiblesse et les irrésolutions de son amant, et sa sortie brillante qui termine l'acte par ces beaux vers :

Qu'il dégage sa foi,
Et qu'il choisisse après, de la mort ou de moi.

C'est ensuite le monologue d'Auguste, au quatrième acte, rempli de traits de force et de vérité, heureusement imités de Sénèque ; ce sont ces beautés réelles qui, mêlant par intervalles l'admiration à la curiosité, soutiennent l'attention des spectateurs jusqu'au cinquième acte, dont le sublime les transporte assez pour leur faire oublier que jusque là l'intention et l'intérêt ont souvent faibli et varié.

Je ferai ici, à l'avantage de Corneille, une observation sur ce rôle d'Émilie, qui, dans le troisième et le quatrième acte, est certainement le grand appui de cet édifice dramatique, dont plusieurs parties sont si défectueuses. Voltaire, en avouant qu'*il étincelle de traits admirables,* en fait la critique de cette manière. « On demande pourquoi cette Émilie » ne touche point ; pourquoi ce personnage ne fait pas » au théâtre la grande impression qu'y fait Hermione.

» Elle est l'âme de toute la pièce, et cependant elle » inspire peu d'intérêt. N'est-ce point parce qu'elle » n'est pas malheureuse? N'est-ce point parce que » les sentiments d'un Brutus, d'un Cassius, convien- » nent peu à une fille?.... C'est Émilie que Racine » avait en vue lorsqu'il dit dans une de ses préfaces » qu'il ne veut pas mettre sur le théâtre de ces fem- » mes qui font des leçons d'héroïsme aux hommes. »

Ces réflexions sont d'un goût fin et délicat, mais ce rapprochement d'Hermione et d'Émilie ne me paraît pas exact. L'une ne devait pas ressembler à l'autre. Il est bien vrai que toutes deux exigent de leur amant une vengeance et un meurtre; mais leur injure et par conséquent leur situation n'est pas la même, et ne devait pas produire le même effet. Émilie poursuit la vengeance de son père Toranius, tué il y a vingt ans, dans le temps des proscriptions. Ce sentiment est légitime; mais personne n'a connu ce Toranius : la perte qu'a faite Émilie est bien ancienne; Auguste même l'a réparée autant qu'il l'a pu, en traitant Émilie comme sa fille adoptive; elle a reçu ses bienfaits : sa situation, comme le remarque très-bien le commentateur, n'est point à plaindre. Ainsi donc, lorsqu'elle demande la tête d'Auguste, c'est un sentiment tout au moins aussi républicain que filial, ennobli surtout par le dessein de rendre la liberté aux Romains : c'est un de ces sentiments auxquels on peut se prêter, mais que le spectateur n'embrasse pas comme s'ils étaient les siens, qu'il ne partage pas avec toute la vivacité de ses affections; ces sortes de rôles sont plutôt

des moyens d'action que des mobiles d'intérêt. Il n'en est pas de même d'Hermione. Son injure est récente, elle est sous les yeux du spectateur ; c'est une femme, une princesse cruellement outragée et fortement passionnée. L'offense qu'elle reçoit est de celles que tout son sexe partage, et son infortune est de celles qui excitent la pitié du nôtre. Sa vengeance n'est pas un devoir, c'est une passion, et une passion si aveugle et si forcenée, que l'on sent bien qu'Hermione se fait illusion à elle-même, et qu'elle sera plus à plaindre encore dès qu'on l'aura vengée. Il résulte de cette différence essentielle entre les deux rôles, que celui de Racine est infiniment plus théâtral, mais que Corneille, en faisant l'autre pour un plan différent, n'était pas obligé de produire la même impression. Il ne faut donc pas exiger qu'Émilie nous *touche*, mais seulement qu'elle nous attache ; et c'est à quoi l'auteur a réussi en lui donnant le mérite qui lui est propre, celui d'une noblesse d'âme que rien ne peut abaisser, d'une résolution intrépide que rien ne peut ébranler. De ce côté, ce me semble, Corneille a bien connu son art, en ce qu'il a senti, ce qu'on peut poser pour principe, que toutes les fois qu'un caractère ne peut pas nous émouvoir par des sentiments que nous partagions, il ne peut nous subjuguer que par une énergie et une grandeur qui nous imposent. Un pareil personnage ne peut pas vouloir trop décidément ce qu'il veut; car ce n'est que par cette volonté forte qu'il peut suppléer à l'intérêt qui lui manque. C'est à quoi Corneille a réussi dans le rôle d'Émilie; et s'il

voulait en offrir le contraste dans celui de Cinna, les principes de l'art exigeaient qu'il le peignît, dès le commencement, balancé entre le pouvoir que sa maîtresse a sur lui, et l'horreur d'un assassinat, comme, dans la tragédie de *Brutus*, le jeune Titus est continuellement partagé entre son amour et son devoir.

Je ne parle pas du rôle de Livie, que l'on a retranché à la représentation, comme l'infante dans *le Cid.* Il était non-seulement inutile, mais il affaiblissait le mérite de la clémence d'Auguste, en lui faisant suggérer par les conseils d'autrui une belle action que la générosité seule doit lui dicter. Ici l'exactitude historique trompa l'auteur, qui ne s'aperçut pas que ce conseil de Livie était du nombre des faits que le poëte dramatique est le maître de supprimer.

A l'égard du cinquième acte, un siècle et demi de succès l'a consacré. La beauté des vers et la simplicité sublime du style font voir que, si l'auteur est redevable à Sénèque de tout le fond de cette scène immortelle, il avait dans son âme le sentiment de la vraie grandeur, et en connaissait l'expression. Il n'y avait qu'Auguste, mis en scène par Corneille, qui pût dire :

Je suis maître de moi comme de l'univers.
Je le suis, je veux l'être; ô siècles! ô mémoire!
Conservez à jamais ma dernière victoire.
Je triomphe aujourd'hui du plus juste courroux
De qui le souvenir puisse aller jusqu'à vous.

Soyons amis, Cinna : c'est moi qui t'en convie.
Comme à mon ennemi je t'ai donné la vie ;
Et, malgré la noirceur de ton lâche dessein,
Je te la donne encor comme à mon assassin.

Ces paroles à jamais mémorables font couler des larmes d'admiration et d'attendrissement, et ce mélange est une des émotions les plus douces que notre âme puisse éprouver.

Lorsqu'un moment auparavant Auguste dit à Cinna :

Apprends à te connaître et descends en toi-même.
On t'honore dans Rome, on te courtise, on t'aime.
Chacun tremble sous toi, chacun t'offre des vœux ;
Ta fortune est bien haut : tu peux ce que tu veux ;
Mais tu ferais pitié même à ceux qu'elle irrite,
Si je t'abandonnais à ton peu de mérite.

Voltaire rapporte à ce sujet le mot connu du maréchal de La Feuillade : *Tu me gâtes le* Soyons amis, Cinna. *Si le roi m'en disait autant, je le remercierais de son amitié.* Cette remarque fait honneur à la délicatesse et au goût du courtisan : elle est certainement fondée. Mais comme il faut toujours que la saine critique considère les objets sous toutes les faces, pourquoi ne nous apercevons-nous pas que cet endroit nuise en rien au plaisir que nous fait toute la scène? C'est qu'au fond, le spectateur n'est pas fâché de voir Cinna humilié devant Auguste, qui devient alors si grand, qu'il attire à lui tout l'intérêt : disons plus, il attire toute l'attention, et tant qu'il parle, à peine prend-on garde

à celui qui l'écoute. De plus, Cinna lui-même a parlé de lui précédemment dans les mêmes termes; il a dit d'Auguste :

Ce prince magnanime,
Qui *du peu que je suis* fait une telle estime.

Depuis la fin du second acte, on s'est accoutumé à n'avoir pas une grande idée de Cinna. On n'est donc pas étonné que l'empereur ne fasse pas de lui plus de cas qu'il n'en fait lui-même. On ne voit que la bonté qui pardonne, et l'on oublie tout le reste. Sans doute la bienséance dramatique eût été mieux observée, si ces vers n'y étaient pas; mais ce n'est pas un de ces défauts qui blessent les convenances essentielles, tant il y a de nuances dans les fautes comme dans les beautés!

Voltaire remarque, en parlant du grand succès de *Cinna*, que les idées qui dominent dans cet ouvrage, les discussions politiques sur la meilleure forme de gouvernement, l'espèce de gloire attachée à l'habileté et au courage des conspirateurs, devaient plaire à des esprits occupés des factions et des troubles qui avaient éclaté pendant le ministère de Richelieu, et produit des révoltes et des guerres civiles. On peut dire aussi de *Polyeucte*, qui suivit *Cinna*, que les maximes sur la grâce divine, qui reviennent en plus d'un endroit de cette pièce, pouvaient avoir un intérêt particulier à cette époque où les querelles du jansénisme commençaient à diviser la France. Néarque, dès la première scène, dit en parlant du dieu des chrétiens :

Il est toujours tout juste et tout bon ; mais sa grâce
Ne descend pas toujours avec même efficace.
Après certains moments que perdent nos longueurs,
Elle quitte ces traits qui pénètrent les cœurs.
Le nôtre s'endurcit, la repousse, s'égare ;
Le bras qui la versait en devient plus avare,
Et cette sainte ardeur qui nous portait au bien
Tombe sur un rocher, ou n'opère plus rien.

Personne n'ignore que le christianisme, qui fait le fond de cet ouvrage, était une des choses qui l'avaient fait condamner par l'hôtel de Rambouillet. Il est également concevable qu'on y ait regardé le morceau qu'on vient d'entendre, et beaucoup d'autres du même genre, comme plus faits pour la chaire que pour le théâtre, et que la multitude, qui entendait parler tous les jours de ces mêmes matières, se soit trouvée par avance familiarisée avec ces discussions théologiques, et n'ait pas été blessée de les retrouver dans une tragédie. Mais ce qui est certain, c'est que la disposition des esprits, soit par rapport à la politique, soit par rapport à la religion, ne fit ni le succès de *Cinna* ni celui de *Polyeucte*. Nous avons vu ce qui fit réussir l'un; voyons ce qui procura la même gloire à l'autre.

Corneille a dit dans l'examen de *Polyeucte* : « Je » n'ai point fait de pièce où l'ordre du théâtre soit » plus beau, et l'enchaînement des scènes mieux » ménagé. » Il dit vrai : c'est de toutes ses intrigues la mieux filée; c'est aussi une de celles où il a mis le plus d'invention, et cette invention est en partie très-heureuse. Il s'en faut de beaucoup pour-

tant que cette tragédie soit sans défauts; elle en a d'assez grands. L'intrigue, nouée avec art, ne l'est pas toujours avec la dignité convenable au genre, et le choix des ressorts n'est pas toujours tragique, parce qu'il y a un personnage qui ne l'est pas; et comme toutes les parties d'un drame réagissent réciproquement les unes sur les autres, la disconvenance d'un caractère forme un défaut dans l'intrigue. C'est ce qu'il y a de plus important à observer dans cet ouvrage, et ce que je vais développer.

Le martyre de saint Polyeucte, rapporté par Surius, n'a fourni à Corneille que la liaison étroite de ce jeune néophyte avec Néarque, qui l'avait converti au christianisme; son mariage avec Pauline, fille de Félix, proconsul romain, qui avait ordre de l'empereur Dèce de poursuivre les chrétiens; l'action hardie de Polyeucte, qui déchire en public l'édit de l'empereur contre le christianisme, et brise les idoles que portaient les prêtres; et la vengeance qu'en tira Félix, qui, après avoir inutilement employé les prières de Pauline pour ramener son gendre à la religion de son pays, fut obligé de le condamner à la mort. Tout le reste appartient au poëte.

Sa fable, quoiqu'en général bien conçue, est fondée sur quelques invraisemblances assez fortes, mais qui heureusement portent sur l'avant-scène plus que sur l'action même qui se passe sur le théâtre; et ce sont celles que le spectateur excuse toujours le plus aisément. Sans doute il est peu vraisemblable que Sévère arrive jusque dans le pa-

lais du gouverneur d'Arménie, et jusque dans l'appartement de Pauline, sans savoir qu'elle vient d'être mariée à Polyeucte quinze jours auparavant, sans qu'un événement si récent, et qui l'intéresse plus que personne, soit parvenu jusqu'à lui. Il ne l'est pas plus que l'empereur, après sa victoire sur les Perses, dont il lui est redevable, l'envoie en Arménie, comme on le dit, pour faire un sacrifice aux dieux. Il ne l'est pas davantage que Félix, qui craint tant ses ressentiments et son crédit auprès de l'empereur, n'aille pas au-devant de lui, et que Pauline le voie avant qu'il ait vu son père. Mais ces circonstances sont à peu près indifférentes à l'effet théâtral, parce qu'elles ne portent ni sur les caractères ni sur les situations. Le poëte a déjà mis le spectateur dans l'attente de ce que produira la venue de Sévère, qui est aimé de Pauline, et qui a voulu l'épouser : il n'examine pas trop comment ni pourquoi il arrive, parce qu'il est très-satisfait de le voir ; et il faut bien distinguer entre les fautes qui ne sont que pour les critiques et les juges de l'art, et celles qui sont pour tout le monde. Celles-ci influent sur le sort de la pièce ; les autres ne concernent que le plus ou moins de perfection.

On convient unanimement que cet amour de Sévère et de Pauline forme un nœud intéressant, parce que le péril de Polyeucte les met tous deux dans une situation respective, propre à déployer cette noblesse de sentiments qui nous attache aux personnages de la tragédie, et nous fait partager des infortunes qu'ils n'ont pas méritées. C'est une

des créations qui font le plus d'honneur au talent de Corneille, et dont il n'avait trouvé le modèle nulle part. Polyeucte est sur le point d'être conduit à la mort, s'il ne renonce point au christianisme. Les larmes de Pauline n'ont pu rien sur lui; elle s'adresse, pour le sauver, à celui même qui est le plus intéressé à ce qu'il meure, à son rival, à celui qu'elle aime encore et à qui elle l'a même avoué; à celui à qui Polyeucte même, en chrétien élevé au-dessus de tous les objets terrestres, vient de la résigner en se préparant à mourir. Elle croit qu'un homme qui lui a paru digne d'elle doit être capable de ce trait de générosité, et elle ne se trompe pas. C'étaient là des beautés neuves et originales, dont personne n'avait donné l'idée. Cette délicatesse de sentiments ne se trouvait ni dans les théâtres anciens ni dans ceux des modernes; elle était dans l'âme de Corneille.

Vous êtes généreux, soyez-le jusqu'au bout.
Mon père est en état de vous accorder tout.
Il vous craint, et j'avance encor cette parole,
Que s'il perd mon époux, c'est à vous qu'il l'immole.
Sauvez ce malheureux, employez-vous pour lui;
Faites-vous un effort pour lui servir d'appui.
Je sais que c'est beaucoup que ce que je demande;
Mais plus l'effort est grand, plus la gloire en est grande.
Conserver un rival dont vous êtes jaloux,
C'est un trait de vertu qui n'appartient qu'à vous;
Et si ce n'est assez de votre renommée,
C'est beaucoup qu'une femme autrefois tant aimée,
Et dont l'amour peut-être encor vous peut toucher,
Doive à votre vertu ce qu'elle a de plus cher.

Souvenez-vous enfin que vous êtes Sévère.
Adieu. Résolvez seul ce que vous voulez faire :
Si vous n'êtes pas tel que je l'ose espérer,
Pour vous priser encor, je le veux ignorer.

Le caractère de Polyeucte, quoique d'une espèce très-différente, n'est pas moins bien conçu ni moins bien tracé. Il est plein de cet enthousiasme religieux, nécessaire pour justifier ses violences, et qui convient parfaitement à un chrétien qui court au martyre. L'hôtel de Rambouillet avait craint qu'il ne fût ridicule : il est théâtral, comme toute grande passion; et ce zèle exalté qui va chercher la mort, et que la religion ne propose nullement pour modèle, mais regardé comme une exception que le martyre seul a consacrée, est une des passions naturelles à l'homme; elle a dans Polyeucte toute la chaleur qu'elle doit avoir. S'il n'eût été qu'un homme persuadé et résigné, il eût paru froid; mais il est enthousiaste à l'excès; il entraîne. C'est là le cas où l'extrême est nécessaire, et où la vraie mesure est de n'en pas garder.

La conduite de Sévère répond à l'estime que Pauline lui a témoignée. Il s'emploie de tout son pouvoir auprès de Félix, pour l'engager à attendre du moins des ordres précis de l'empereur avant de se résoudre à faire périr son gendre, un homme considérable, qui descend des rois d'Arménie, et à qui tout le peuple s'intéresse au point qu'on craint une révolte en sa faveur. Cette demande est si bien motivée, qu'il semble très-difficile que Félix s'y refuse, et d'autant plus qu'il a la plus grande défé-

rence pour Sévère, qu'il regarde comme l'arbitre de sa destinée. Cependant il ne se rend point, et ordonne le supplice de Polyeucte, parce qu'il fallait que la mort du saint martyr fût le dénoûment de la pièce. C'est ici qu'elle pèche à la fois contre l'intrigue et par un caractère dégradé. Quels sont en effet les motifs que l'auteur prête à Félix? Sont-ils naturels? sont-ils suffisants? sont-ils tragiques? Félix se met dans la tête que toutes les démarches de Sévère en faveur de Polyeucte ne sont qu'une feinte; que c'est un piége qu'on lui tend, afin de le perdre ensuite auprès de l'empereur, comme ayant contrevenu à ses ordonnances. Mais, d'abord, pourquoi Félix s'imagine-t-il que Sévère, qui n'a montré jusqu'ici qu'un caractère fort noble, s'abaisse jusqu'à cet indigne artifice dont il n'a nul besoin? De plus, comment peut-il croire qu'on lui fasse un crime capital d'avoir demandé des ordres pour faire mourir son gendre? Rien n'est moins naturel que ce raffinement de politique : il n'y a qu'à l'entendre pour en être convaincu. Il ouvre ainsi le cinquième acte avec son confident :

Albin, as-tu bien vu la fourbe de Sévère?
As-tu bien vu sa haine, et vois-tu ma misère?

ALBIN.

Je ne vois rien en lui qu'un rival généreux,
Et ne vois rien en vous qu'un père rigoureux.

FÉLIX.

Que tu discernes mal le cœur d'avec *la mine!*
Dans l'âme il hait Félix et dédaigne Pauline :
Et s'il l'aima jadis, il estime aujourd'hui
Les restes d'un rival trop indignes de lui.

Il parle en sa faveur, il me prie, il menace;
Il me perdra, dit-il, si je ne lui fais grâce.
Tranchant du généreux, il croit m'épouvanter;
L'artifice est trop lourd pour ne pas l'éventer.
Je sais des gens de cour quelle est la politique;
J'en connais mieux que lui *la plus fine pratique*.
C'est en vain qu'il *tempête* et feint d'être en fureur;
Je vois ce qu'il prétend auprès de l'empereur.
De ce qu'il me demande il me ferait un crime;
Épargnant son rival, je serais sa victime,
Et s'il avait affaire à quelque maladroit,
Le piége est bien tendu, sans doute il me perdrait;
Mais un vieux courtisan est un peu moins crédule;
Il voit quand on le joue et quand on dissimule;
Et moi, *j'en ai tant vu de toutes les façons*,
Qu'à lui-même au besoin j'en ferais des leçons.

Ces vers réunissent tous les genres de fautes. Comparons-les à ceux que l'on vient d'entendre de Pauline, et affirmons, comme une chose constante, que le style de Corneille, quoi qu'on en ait dit, est ordinairement analogue aux idées. Quand il pense bien, il s'exprime bien. Quand sa pensée est mauvaise, sa diction l'est encore plus. Toute cette scène fait voir dans Félix un homme aussi bas que maladroit; bas, parce qu'il ne se résout à faire périr son gendre que dans la crainte de perdre sa place; maladroit, parce qu'il se persuade sans raison tout le contraire de la vérité. Il est impossible de ne pas concevoir du mépris pour un homme qui va commettre une cruauté par des vues si petites, et qui se pique d'être fin lorsqu'il se trompe si lourdement. Ce caractère n'est pas digne de la

tragédie, et le langage ne l'est pas non plus. On a pu voir la même chose dans Maxime, et l'on peut faire la même épreuve sur toutes les pièces de Corneille. C'est l'âme, a dit un ancien, qui nous fait éloquents: *pectus est quod disertum facit.* Il l'est toutes les fois que son âme l'inspire bien. Quand son esprit l'égare, il ne l'est plus.

Je ne prétends pas relever toutes les fautes du morceau que je viens de citer : elles sont assez sensibles. Mais il y a dans les termes mêmes, à huit vers de distance, une contradiction choquante, qui prouve combien l'auteur mettait de négligence dans cette partie de sa composition.

L'artifice est trop lourd pour ne pas l'éventer.

Et un moment après :

Le piége est bien tendu...

Si *l'artifice est trop lourd*, comment *le piége est-il bien tendu?* C'est une étrange inadvertance. Voltaire, que l'on accuse de relever trop minutieusement de petites fautes, n'a pourtant rien dit de celle-là, et il en a passé bien d'autres.

Mais en supposant que les motifs de Félix fussent naturels, sont-ils suffisants? Non, il manque ici cette proportion nécessaire entre les moyens et l'action. Il s'agit de savoir si Félix fera mourir un des personnages les plus importants de la pièce, s'il enverra son gendre à l'échafaud : il y répugne, car on ne le peint ni cruel ni fanatique. Quel est donc le contre-poids qui le fera pencher vers la

rigueur? Il n'y en a point d'autre que le calcul erroné d'une très-mauvaise et très-lâche politique, et la possibilité très-incertaine de perdre le gouvernement d'Arménie. Ce n'est pas là un ressort suffisant pour la tragédie, où il faut toujours que chaque personnage ait un degré d'intérêt proportionnel, relativement à l'intérêt général.

Si les motifs de Félix ne sont ni naturels ni suffisants, ils ne sont pas plus tragiques. Un personnage qui, dans tout le cours d'une pièce, placé entre sa fille et son gendre, dont il faut envoyer l'un à la mort et laisser l'autre dans le deuil, ne s'occupe que de savoir s'il sera plus ou moins grand seigneur, ne peut inspirer aucun des sentiments que demande la tragédie. Quand il dit :

Polyeucte est ici l'appui de ma famille;
Mais si, par son trépas, *l'autre* épousait ma fille,
J'acquerrais bien par là de plus puissants appuis,
Qui me mettraient plus haut cent fois que je ne suis.

Quand il parle ainsi, il paraît vil; et lorsqu'il dit :

Je sais des courtisans *la plus fine pratique*...
Et moi, *j'en ai tant vu de toutes les façons*,
Qu'à lui-même au besoin j'en ferais des leçons,

le spectateur, qui n'a rien aperçu qui puisse excuser la méprise, qui le voit juger si mal ce Sévère que tout le monde connaît si bien, et se vanter de son habileté quand il manque de sens, trouve ici ce qu'il y a de pis, le ridicule joint à la bassesse.

Voltaire pense que Corneille aurait dû peindre

Félix comme un païen entêté de sa religion, et vengeant sur un sacrilége la cause des dieux de l'empire. Je crois qu'il a entièrement raison, et que cette idée aurait fait disparaître de la tragédie de *Polyeucte* un défaut très-considérable, qui gâte une pièce, d'ailleurs la mieux conduite de celles de l'auteur.

Elle a encore un autre mérite, c'est celui du dialogue, en général plus naturel que ne l'est ordinairement celui de Corneille, et souvent d'une rapidité et d'une vivacité qui lui sont particulières. Voyez la scène entre Polyeucte et Néarque.

NÉARQUE.

Ce zèle est trop ardent : souffrez qu'il se modère.

POLYEUCTE.

On n'en peut avoir trop pour le dieu qu'on révère.

NÉARQUE.

Vous trouverez la mort.

POLYEUCTE.

Je la cherche pour lui.

NÉARQUE.

Et si ce cœur s'ébranle?

POLYEUCTE.

Il sera mon appui.

NÉARQUE.

Il ne commande point que l'on s'y précipite.

POLYEUCTE.

Plus elle est volontaire, et plus elle mérite.

NÉARQUE.

Il faut, sans la chercher, l'attendre et la souffrir.

POLYEUCTE.

On souffre avec regret quand on n'ose s'offrir.

NÉARQUE.

Mais dans ce temple enfin la mort est assurée.

POLYEUCTE.

Mais dans le ciel déjà la palme est préparée, etc.

Et la scène entre Félix et sa fille, quand elle lui demande la grâce de son époux :

PAULINE.

Ne l'abandonnez pas aux fureurs de sa secte.

FÉLIX.

Je l'abandonne aux lois, qu'il faut que je respecte.

PAULINE.

Est-ce ainsi que d'un gendre un beau-père est l'appui ?

FÉLIX.

Qu'il fasse autant pour soi *comme* je fais pour lui.

PAULINE.

Mais il est aveuglé...

FÉLIX.

Mais il se plaît à l'être.
Qui chérit son erreur ne la veut pas connaître.

PAULINE.

Mon père, au nom des dieux...

FÉLIX.

Ne les réclamez pas,
Ces dieux, dont l'intérêt demande son trépas.

PAULINE.

Ils écoutent nos vœux.

FÉLIX.

Eh bien ! qu'il leur en fasse.

PAULINE.

Au nom de l'empereur dont vous tenez la place...

FÉLIX.

J'ai son pouvoir en main ; mais s'il me l'a commis,
C'est pour le déployer contre ses ennemis.

PAULINE.

Polyeucte l'est-il ?

FÉLIX.

Tous chrétiens sont rebelles.

PAULINE.

N'écoutez point pour lui ces maximes cruelles.
En épousant Pauline, *il s'est fait notre sang.*

FÉLIX.

Je regarde sa faute, et ne vois pas son rang.
Quand le crime d'état se mêle au sacrilége,
Le sang ni l'amitié n'ont plus de privilége.

PAULINE.

Quel excès de rigueur!

FÉLIX.

Moindre que son forfait, etc.

Si le rôle de Félix était fait de manière que l'on pût croire qu'il est de bonne foi, l'effet de la scène répondrait à la beauté du dialogue; mais dans les scènes avec son confident, il s'est montré à découvert, et l'on ne peut pas s'y tromper.

Un dialogue encore supérieur à tout ce que j'ai cité, c'est celui qui termine la scène où Polyeucte ne quitte le théâtre que pour être mené au supplice.

FÉLIX.

Enfin ma bonté cède à ma juste fureur.
Adore-les ou meurs.

POLYEUCTE.

Je suis chrétien.

FÉLIX.

Impie!
Adore-les, te dis-je, ou renonce à la vie.

POLYEUCTE.

Je suis chrétien.

FÉLIX.

Tu l'es! ô cœur trop obstiné!
Soldats, exécutez l'ordre que j'ai donné.

PAULINE.

Où le conduisez-vous ?

FÉLIX.

A la mort.

POLYEUCTE.

A la gloire.

Chère Pauline, adieu ; conservez ma mémoire.

PAULINE.

Je te suivrai partout, et mourai si tu meurs.

POLYEUCTE.

Ne suivez point mes pas, ou quittez vos erreurs, etc.

On trouve dans Garnier et dans les auteurs qui ont précédé Corneille, quelques exemples d'un dialogue coupé; mais il ne suffit pas de répondre en un vers, il faut que le vers ait assez de sens et de force pour dispenser d'en dire davantage.

On reproche au dénoûment de *Polyeucte* la double conversion de Pauline et de Félix. La première ne me paraît pas répréhensible : c'est un miracle, il est vrai, mais il est conforme aux idées religieuses établies dans la pièce. La seconde est en effet vicieuse par plusieurs raisons ; d'abord parce qu'un moyen aussi extraordinaire qu'un miracle peut passer une fois, mais ne doit pas être répété; ensuite, parce que l'intérêt du christianisme étant mêlé à celui de la tragédie, il est convenable qu'une femme aussi vertueuse que Pauline se fasse chrétienne, mais non pas que Dieu fasse un second miracle en faveur d'un homme aussi méprisable que Félix.

La première question qui se présente sur la tragédie qui a pour titre *Pompée*, c'est de savoir quel

en est le sujet. Ce ne peut être *la mort de Pompée*, quoique depuis long-temps on se soit accoutumé à l'afficher sous ce titre très-improprement ; car Pompée est assassiné au commencement du second acte. Ce pourrait être la vengeance de cette mort, si Ptolémée, qui périt dans un combat à la fin de la pièce, était tué en punition de son crime. Mais il ne l'est que parce que César, à qui ce prince perfide veut faire éprouver le sort de Pompée, se trouve heureusement le plus fort et triomphe de l'armée égyptienne. Cette conspiration contre César, et le péril qu'il court, forment donc une seconde action moins intéressante que la première ; car on sait quels éloges unanimes les connaisseurs ont donnés à la scène d'exposition, qui montre Ptolémée délibérant avec ses ministres sur l'accueil qu'il doit faire à Pompée, vaincu à Pharsale, et cherchant un asile en Égypte. On ne peut pas commencer une tragédie d'une manière plus imposante à la fois et plus touchante, et, quoique l'exécution en soit souvent gâtée par l'enflure et la déclamation, cette ouverture de pièce, en ne la considérant que par son objet, passe avec raison pour modèle. Des scènes d'une galanterie froide, et quelquefois indécente, entre César et Cléopâtre, ne sont qu'un remplissage vicieux qui achève de faire de cette pièce un ouvrage très-irrégulier, composé de parties incohérentes. Les caractères ne sont pas moins répréhensibles. Le roi Ptolémée, qui supplie sa sœur Cléopâtre d'employer son crédit auprès de César pour en ob-

tenir la grâce de Photin, est entièrement avili ; et quand Achorée dit, en parlant de sa contenance devant César :

Toutes ses actions ont senti la bassesse :
J'en ai rougi moi-même, et me suis plaint à moi,
De voir là Ptolémée et n'y point voir de roi.

Il fait en très-beaux vers la critique de ce caractère. César, qui n'a *vaincu à Pharsale que pour Cléopâtre*, et qui *n'est venu en Égypte que pour elle*, est encore plus sensiblement dégradé, parce que c'est un des personnages dont le nom seul annonce la grandeur. Cléopâtre, qui parle d'amour et de mariage, en style de comédie, à César qui est marié, joue un rôle indigne d'une princesse. Cependant la pièce est restée au théâtre malgré tous ses défauts, et s'y soutient par une de ces ressources qui appartiennent au génie de Corneille, par le seul rôle de Cornélie. Il offre un mélange de noblesse et de douleur, de sublime et de pathétique, qui fait revivre en elle tout l'intérêt attaché à ce seul nom de Pompée. Il ne paraît point dans la pièce; mais il semble que son ombre la remplisse et l'anime. L'urne qui contient ses cendres, et qu'apporte à sa veuve un Romain obscur qui a rendu les derniers devoirs aux restes d'un héros malheureux; l'expression touchante des regrets de Cornélie et les serments qu'elle fait de venger son époux, les regrets même de César qui ne peut refuser des larmes au sort de son ennemi, répandent de temps en temps sur cette pièce une sorte de

deuil majestueux qui convient à la tragédie. La scène où Cornélie vient avertir César des complots formés contre sa vie par Ptolémée et Photin, est encore une de ces hautes conceptions qui caractérisent le grand Corneille, et rappellent l'auteur des *Horaces* et de *Cinna.*

On sait qu'il leur préférait *Rodogune.* Il n'a pas dissimulé sa prédilection pour cet ouvrage; et si les quatre premiers actes répondaient au dernier, il n'y aurait pas à balancer : tout le monde serait de son avis. Il n'y a point de situation plus forte; il n'y en a point où l'on ait porté plus loin la terreur, et cette incertitude effrayante qui serre l'âme dans l'attente d'un événement qui ne peut être que tragique. Ces mots terribles :

> Une main qui nous fut bien chère.....
> Madame, est-ce la vôtre ou celle de ma mère?

Ces mots font frémir, et ce qui mérite encore plus d'éloges, c'est que la situation est aussi bien dénoué qu'elle est fortement conçue,

Cléopâtre, avalant elle-même le poison préparé pour son fils et pour Rodogune, et se flattant encore de vivre assez pour les voir périr avec elle, forme un dénoûment admirable. Il faut bien qu'il le soit, puisqu'il a fait pardonner les étranges invraisemblances sur lesquelles il est fondé, et qui ne peuvent pas avoir d'autre excuse. Ceux qui ont cru, bien mal à propos, que la gloire de Corneille était intéressée à ce qu'on justifiât ses fautes, ont fait de vains efforts pour pallier celles du plan de

*Rodogune.* Pour en venir à bout, il faudrait pouvoir dire : Il est dans l'ordre des choses vraisemblables que, d'un côté, une mère propose à ses deux fils, à deux princes reconnus sensibles et vertueux, d'assassiner leur maîtresse, et que, d'un autre côté, dans le même jour, cette même maîtresse, qui n'est point représentée comme une femme atroce, propose à deux jeunes princes dont elle connaît la vertu d'assassiner leur mère. Comme il il est impossible d'accorder cette assertion avec le bon sens, il vaut beaucoup mieux abandonner une apologie insoutenable, et laisser à Corneille le soin de se défendre lui-même. Il s'y prend mieux que ses défenseurs : il a fait le cinquième acte. Souvenons-nous donc une bonne fois, et pour toujours, que sa gloire n'est pas de n'avoir pas commis de fautes, mais d'avoir su les racheter : elle doit suffire à ce créateur de la scène française.

Il prit des Espagnols le sujet d'*Héraclius,* comme celui du *Cid,* mais en y faisant beaucoup plus de changements, et empruntant moins dans les détails. Ces vers si connus :

O malheureux Phocas ! ô trop heureux Maurice !
Tu retrouves deux fils pour mourir après toi,
Et je n'en puis trouver pour régner après moi,

sont en effet de Calderon; mais ce sont les seuls qu'il ait fournis à son imitateur. L'intrigue d'ailleurs est fort différente : la fable de l'auteur espagnol est chargée d'épisodes : celle de Corneille est une. Il est vrai que les ressorts sont d'une compli-

cation qui va jusqu'à l'obscurité. C'est à propos d'*Héraclius* que Boileau, dans son *Art poétique*, censure l'auteur.

..... Qui, débrouillant mal une pénible intrigue,
D'un divertissement *nous* fait une fatigue.

Ceux qui ont pris leur parti d'admirer tout dans un auteur illustre, ont prétendu, malgré Boileau, que cette multiplicité de ressorts, dont il est difficile de suivre le jeu, prouve une très-grande force de composition. Ce peut être, je ne veux pas les démentir; mais je crois qu'il y en a davantage à produire de grands effets avec des moyens très-simples, comme dans les trois premiers actes des *Horaces*. C'est là, ce me semble, la véritable force et le premier mérite d'une intrigue dramatique. La raison en est sensible; c'est que plus l'esprit est occupé, moins le cœur est ému. Le temps est précieux au théâtre: quand il en faut tant pour l'attention, il n'y en a pas assez pour l'intérêt. Le spectateur n'est pas là pour deviner, mais pour sentir.

Ce qu'on a blâmé principalement dans *Héraclius*, c'est, 1° que, l'auteur représentant les deux princes également vertueux, également dignes du trône, il devient assez indifférent que ce soit celui-ci ou celui-là qui soit Héraclius : il n'y a que l'amour de Pulchérie pour l'un des deux qui puisse y mettre quelque différence; mais cet amour est si peu de chose dans la pièce, qu'il ne supplée pas au défaut d'un contraste entre les deux princes, qui aurait pu marquer des nuances entre le fils d'un ty-

ran et celui d'un empereur vertueux, et amener, ce me semble, de nouvelles beautés.

C'est du fils d'un tyran que j'ai fait ce héros,

est un beau vers dans la bouche de Léontine; mais deux héros dans une pièce se nuisent un peu l'un à l'autre, à moins qu'ils ne le soient d'une manière différente, comme, par exemple, César et Brutus. De plus, on aime assez au théâtre que la nature l'emporte sur l'éducation, quoique dans le fait cela ne soit pas toujours vrai.

2° Cette Léontine, qui plaît par sa fermeté et par la perplexité cruelle où elle jette Phocas lorsqu'elle dit ce beau vers de situation :

Devine, si tu peux, et choisis si tu l'oses,

ne laisse pas d'avoir de grands défauts. Le plus considérable n'est pas d'avoir sacrifié son fils pour sauver celui de l'empereur; ce sacrifice, à la vérité, devrait être bien puissamment motivé, s'il faisait partie de l'action; il est si loin du cœur d'une mère qu'il serait bien difficile de le faire supporter; mais il n'est que dans l'avant-scène, dans cette partie du drame où nous avons vu que le spectateur permet assez volontiers à l'auteur tout ce dont il a besoin pour fonder sa fable. Un reproche plus grave, c'est que Léontine, annoncée dans les premiers actes comme le principal mobile de l'intrigue, y prend en effet très-peu de part. Tout se fait sans elle : c'est un personnage subalterne, c'est Exupère, qu'elle traite avec le dernier mépris; c'est lui qui

fait le dénoûment, c'est lui qui sauve et qui couronne Héraclius et fait périr Phocas; autre défaut contraire aux principes de l'art, qui exige que la catastrophe soit toujours amenée par les personnages qui ont attiré l'attention des spectateurs. En général, cette tragédie, pendant les trois premiers actes, n'excite guère que de la curiosité; mais dans les deux derniers la situation de Phocas entre les deux princes, dont aucun ne veut être son fils, est belle et théâtrale. Ce qui n'est pas moins beau, c'est le péril où ils sont ensuite; c'est le combat de générosité qui s'élève entre eux, à qui portera un nom qui n'est qu'un arrêt de mort; c'est aussi le moment où Héraclius voit le glaive levé sur le prince son ami, et consent, pour le sauver, à passer pour Martian:

....Je suis donc, s'il faut que je le die,
Ce qu'il faut que je sois pour lui sauver la vie.

Voltaire avait sans doute oublié cette scène quand il a dit que l'amitié des deux princes ne produisait rien. Sans cette amitié, la scène ne subsisterait pas. Il n'y avait que ce motif qui pût forcer Héraclius, qui se connaît très-bien, à renoncer à être ce qu'il est; et cet effort, qui prolonge l'erreur de Phocas, est une des beautés de la pièce.

Après *Héraclius,* le talent de Corneille commence à baisser. Il ne s'était pourtant écoulé que l'espace de dix ans entre cette tragédie et celle du *Cid,* et l'auteur n'en avait encore que quarante. C'est l'âge où l'esprit est dans sa plus grande force: c'est depuis

cet âge que Voltaire a fait le plus grand nombre de ses chefs-d'œuvre. Racine avait cinquante ans quand il composa son admirable *Athalie;* et, à cette même époque, nous ne trouvons plus que deux ouvrages où le grand Corneille, déjà fort inférieur à lui-même dans le choix des sujets et dans la composition tragique, se retrouve encore à sa hauteur, au moins dans quelques scènes, je veux dire *Nicomède* et *Sertorius.*

Lorsqu'en 1756 les comédiens reprirent *Nicomède*, qui n'avait pas été joué depuis quatre-vingts ans, ils l'annoncèrent sous le titre de *tragi-comédie*, sans doute à cause du mélange continuel de noblesse et de familiarité qui règne dans ce drame, et dont aucune des meilleures pièces de Corneille n'est tout-à-fait exempte. On sait que *le Cid* fut d'abord joué et imprimé sous ce même titre. Un grand nombre de pièces des prédécesseurs de Corneille est intitulé de même. Les anciens n'avaient jamais connu cet alliage du tragique et du familier, du sérieux et du bouffon, marqué au coin de la barbarie. Mais comme il faisait le fond du théâtre des Espagnols, qui servit long-temps de modèle au nôtre, nos auteurs, qui empruntaient leurs pièces et leurs défauts, quoique sans descendre au même degré de bouffonnerie, imaginèrent ce nom de *tragi-comédie,* qu'ils donnaient surtout aux pièces où il n'y avait point de sang répandu, et qui excusait la bigarrure de leurs drames informes. Mais depuis que Racine eut fait voir, le premier, comment on pouvait être dans tout le cours d'une pièce, à la

fois simple et noble, naturel et élégant, sans tomber jamais dans le familier et dans le bas, il n'y eut plus de *tragi-comédie*.

Il semble que l'auteur de *Nicomède* ait voulu faire voir dans cette pièce le contraste singulier de toutes celles où il avait fait triompher la grandeur romaine : ici elle est sans cesse écrasée, et l'on dirait qu'il a voulu en faire justice. Cette singularité prouve les ressources de son talent, qui se montre encore dans le rôle de Nicomède. On aime à voir la fierté de ces tyrans du monde foulée aux pieds par un jeune héros, élève d'Annibal. Ce rôle soutient la pièce, qui d'ailleurs n'a rien de tragique. Aucun des personnages n'est jamais dans un véritable danger. C'est une intrigue domestique à la cour d'un roi vieux et faible, à qui l'on veut donner un successeur. Une belle-mère ambitieuse veut écarter Nicomède du trône et y placer son fils Attale ; les ressorts de l'intrigue sont entre les mains de deux subalternes qui ne paraissent même pas : ce sont deux faux témoins subornés par la reine, et qu'elle prétend subornés par Nicomède. Il s'agit d'un projet d'empoisonnement ; mais l'accusation est si peu vraisemblable, Nicomède si puissant, si bien soutenu par ses exploits et par la faveur du peuple, et, d'un autre côté, la reine a tellement subjugué la vieillesse de Prusias, qu'il est impossible de craindre pour personne. Le dénoûment est très-défectueux, parce qu'il se trouve à la fin qu'Attale, méprisé par Nicomède, et traité d'homme *sans cœur*, fait une action de générosité très-écla-

tante, et que tout à coup Nicomède lui est redevable de la vie, sans que l'on comprenne bien comment cette vie a été en péril. Joignez à ces défauts la faiblesse et l'avilissement extrême de Prusias, et l'on conviendra que Voltaire a raison quand il dit que l'auteur aurait dû appeler cet ouvrage *comédie héroïque*, et non pas tragédie.

L'intrigue de *Sertorius* est encore plus froide, et la fable plus vicieuse. Il n'y a ni terreur ni pitié; et, en exceptant la fameuse conversation de Sertorius et de Pompée, qui sera toujours justement admirée, en exceptant quelques morceaux du rôle de Viriate, tout le reste ne ressemble en rien à une tragédie.

C'est ici, à proprement parler, que finit le grand Corneille : tout le reste n'offre que des lueurs passagères d'un génie éteint. Il n'y a rien dans *Théodore*, dans *Attila*, dans *Pulchérie*, dans *Suréna*. On ne peut citer *Bérénice* que pour plaindre l'auteur d'avoir consenti à lutter contre Racine dans un sujet où il lui était si difficile de soutenir la concurrence. *Pertharite* n'est remarquable que par la découverte que Voltaire a faite de nos jours, que le second acte de cette pièce contient en germe la belle situation d'Hermione, demandant à Oreste qui l'aime la tête de Pyrrhus qu'elle aime encore. Mais cet exemple ne sert qu'à faire voir ce que nous aurons lieu de vérifier plus d'une fois, qu'on peut se servir des mêmes moyens sans produire les mêmes résultats; et ce n'est que dans le cas où l'un et l'autre se ressemblent qu'un auteur dramatique peut être

traité de plagiaire. On peut voir dans le commentaire pourquoi ce qui est d'un si grand effet dans *Andromaque* n'en produit aucun dans *Pertharite.* Il suffit de dire ici que ce qui n'est dans l'une de ces pièces que passagèrement indiqué et comme épisodique, dans l'autre tient au fond des caractères et au développement des passions : il n'en faut pas davantage pour résoudre le problème, et il s'ensuit que les idées de Corneille n'ont point été celles de Racine.

Lorsque j'ai rendu compte de l'*OEdipe* grec, j'ai cité les vers sur la fatalité, qui se trouvent dans celui de Corneille, et ce sont les seuls qui méritent d'être retenus. J'ai cité, aussi à propos du sublime d'expression, les quatre beaux vers que l'on distingue dans l'exposition d'*Othon*, exposition à laquelle Voltaire donne beaucoup d'éloges.

Il y en a quatre dans *Sophonisbe*, qui sont aussi d'une expression énergique. Ils sont dans la bouche du vieux Syphax, et sont en même temps la critique de son rôle :

> Que c'est un imbécile et honteux esclavage
> Que celui d'un époux sur le penchant de l'âge,
> Quand, sous un front ridé qu'on a droit de haïr,
> Il croit se faire aimer à force d'obéir!

A l'égard d'*Agésilas*, Fontenelle s'exprime ainsi : « Il faut croire qu'il est de Corneille, puisque son » nom y est, et il y a une scène d'Agésilas et de » Lysander qui ne pourrait pas facilement être » d'un autre. » Cette louange est fort exagérée. Le

ton de cette scène est noble, et les pensées ont assez de dignité; mais la versification en est faible.

*Andromède* et *la Toison d'or* sont ce qu'on appelle des pièces à machines; elles ne furent point représentées par les comédiens de l'hôtel de Bourgogne : la première le fut sur le théâtre qu'on appelait du *Petit-Bourbon*, l'autre en Normandie, chez le marquis de Sourdéac, à qui nous devons l'établissement de l'Opéra. Ces pièces à machines, où le chant se mêle de temps en temps à la déclamation, étaient encore une nouveauté qu'essayait le talent de Corneille, trente ans avant les opéra de Quinault, et qui prouve qu'il a tenté tous les genres de poésie dramatique.

Le spectacle de *la Toison d'or*, donné depuis sur le théâtre du Marais, réussit beaucoup par un appareil de représentation que l'on n'avait jamais vu, et fut oublié quand on eut les chefs-d'œuvre lyriques de Quinault. Mais les amateurs ont conservé dans leur mémoire ces quatre vers du prologue, qui exprimaient une vérité devenue bien plus sensible long-temps après que Corneille les eut faits. C'est la France qui parle :

A vaincre tant de fois mes forces s'affaiblissent,
L'état est *florissant*, mais les peuples gémissent.
Leurs membres décharnés *courbent* [1] sous mes hauts faits,
Et la gloire du trône accable les sujets.

Ce dernier vers est parfaitement beau.

[1] *Courber* n'est point un verbe neutre : c'est un verbe actif qui de-

La comédie du *Menteur,* qui précéda de vingt ans celles de Molière, fut empruntée des Espagnols, comme *le Cid:* ainsi nous devons à d'heureuses imitations, embellies par la muse de Corneille, la première tragédie touchante, et la première comédie de caractère que l'on ait vues sur notre théâtre; et l'auteur fut dans l'une et dans l'autre également supérieur à tous ses contemporains. C'est dans *le Menteur* qu'on entendit pour la première fois sur la scène la conversation des honnêtes gens. On n'avait eu jusque-là que des farces grossières, telles que *les Jodelets* de Scarron et de mauvais romans dialogués. L'intrigue du *Menteur* est faible, et ne roule que sur une méprise de nom qui n'amène pas des situations fort comiques. Mais la facilité et l'agrément des mensonges de Dorante et la scène entre son père et lui, où le poëte a su être éloquent sans sortir du ton de la comédie, font encore voir cette pièce avec plaisir au bout de cent cinquante ans. *La suite du Menteur* n'a pas été aussi heureuse; mais Voltaire pense que, si les derniers actes répondaient aux premiers, cette *suite* serait au-dessus du *Menteur.* Plusieurs vers de cette dernière pièce sont restés proverbes, mérite unique avant Molière.

Il reste à tracer un résumé des qualités distinctives du génie de Corneille, des parties de l'art où il a réussi, et de celles qui lui ont manqué. Ce sera une occasion de rassembler sous un même point

mande un régime. *Ployer* était le mot propre, s'il eût pu entrer dans le vers.

de vue quelques observations essentielles à la théorie du théâtre, qui eussent été moins frappantes si je les avais dispersées dans l'analyse succinte que j'ai faite de ses ouvrages. C'est aussi le moment de réfuter les méprises et les injustices de Fontenelle; mais il est à propos auparavant d'examiner les motifs de la partialité qui a dicté trop souvent les jugements qu'on a portés sur Corneille.

Il a eu le sort de tous les grands hommes. De son vivant, et au mileu de ses succès, les Scudéry, les Claveret, les d'Aubignac, et vingt autres barbouilleurs de cette force, lui disputaient son mérite, ne pouvant lui disputer sa gloire, et censuraient indistinctement ses défauts et ses beautés. Lorsque, dans la vieillesse de ses ans et de son génie, on eut vu s'élever à côté de lui la jeunesse brillante de Racine, de beaux esprits jaloux, des courtisans qui faisaient quelques jolis vers, et à qui Racine ne laissait rien parce qu'il en faisait supérieurement, se mirent à exalter au-delà de toute mesure le vieil athlète qu'ils regardaient comme hors de combat, pour rabaisser injustement le triomphateur qui occupait la lice. De là ces éloges prodigués par Saint Evremont à des pièces aussi mauvaises de tout point que *Sophonisbe* et *Attila;* ces cabales des ducs de Nevers et de Bouillon contre *Phèdre,* ce sonnet platement satirique de madame Deshoulières, cet acharnement de madame de Sévigné à répéter que Racine *n'ira pas loin*, qu'*il passera comme le café* (le café et Racine sont restés), qu'*il faut bien se garder de rien com-*

*parer à Corneille.* J'y reviendrai avec assez de détails quand il sera question de Racine. Pour ce qui est de Fontenelle, deux motifs d'intérêt personnel doivent d'abord infirmer son jugement : il était petit-neveu de Corneille, et de plus ennemi déclaré de Racine. Leurs démêlés étaient connus, et les actes d'hostilité réciproque étaient publics. Ce n'est pas qu'on ne puisse se mettre au-dessus de l'intérêt de la parenté, et même de celui de l'amour-propre; mais la philosophie de Fontenelle ne put aller jusque là. Il s'est montré trop évidemment partial dans sa *Vie de Corneille* et dans ses *Réflexions sur la poétique*, et l'on peut ajouter, sans lui ôter rien de ce qui lui est dû à d'autres égards, qu'il a fait voir dans ces deux morceaux une connaissance très-médiocre des objets qu'il avait à traiter.

Quand Voltaire donna son commentaire, on avait agité cent fois la question frivole de la prééminence entre Corneille et Racine : on crut qu'il avait voulu la résoudre, quoiqu'il n'en ait jamais dit un mot, et qu'il dise en propres termes que cette dispute lui a toujours paru *très-puérile.* Il a raison, et ceux qui se sont imaginé qu'en relevant les défauts de Corneille, on le mettait au-dessous de Racine, sont tombés dans une méprise très-commune, et même presque générale, qui montre bien que rien n'est si rare que de savoir précisément de quoi l'on dispute. On confond deux choses très-distinctes, les auteurs et les ouvrages. Quoi! dira-t-on, n'est-ce pas la même chose? Nullement. Il y en a d'abord une raison qui est ici particulière,

et de plus, il y en a une générale : toutes deux sont péremptoires. La raison particulière, c'est que tous deux ont écrit en différents temps et dans des circonstances différentes. Corneille est venu quand il n'y avait encore rien de bon ; il a donc un mérite qui lui est propre, celui de s'être élevé sans modèle aux beautés supérieures. Racine ne s'est point formé sur lui, il est vrai ; je le démontrerai bientôt ; mais il a nécessairement profité des lumières déjà répandues ; il a trouvé l'art infiniment plus avancé ; il a pu s'instruire, et par les succès de Corneille, et même par ses fautes. A partir de ce point, il n'y a donc plus de parité ; et alors sur quoi peut-on établir bien positivement le degré de génie de l'un et de l'autre ? Cette distinction n'a pas échappé à Fontenelle : quoiqu'il ne l'ait faite qu'en général, il sentait bien où elle allait, et quel besoin il pouvait avoir de l'application. Voici comme il s'exprime très-ingénieusement : « Deux auteurs, dont l'un surpasse extrêmement l'autre par la beauté de ses » ouvrages, sont néanmoins égaux en mérite, s'ils » se sont également élevés chacun au-dessus de son » siècle. Il est vrai que l'un a été plus haut que l'autre ; mais ce n'est pas qu'il ait eu plus de force, » c'est seulement qu'il a pris son vol d'un lieu plus » élevé....... Pour juger du mérite d'un ouvrage, il » suffit de le considérer en lui-même ; mais pour » juger du mérite de l'auteur, il faut le comparer » à son siècle. »

Rien n'est plus juste, et dès lors on voit com-

bien il serait difficile de dire précisément auquel des deux il a fallu plus de force, d'esprit et de talent : à l'un, pour faire le premier de belles choses; à l'autre, pour en faire ensuite de beaucoup plus parfaites. Il entre nécessairement de l'arbitraire dans cette appréciation, et les bons esprits ne prononcent jamais que sur ce qui peut être rigoureusement démontré. Ils marqueront différentes qualités dans les deux hommes que l'on oppose l'un à l'autre, mais ils ne marqueront point de rang. Il y a une autre raison pour s'en abstenir, et celle-ci est générale. Quand deux hommes, travaillant dans le même genre, ont un mérite supérieur et pourtant d'une nature différente, il est extrêmement difficile de prouver que l'un doit être au-dessus de l'autre. Je l'ai déjà dit ailleurs, la préférence alors est au choix de tout le monde. Quand on est d'accord qu'Homère et Virgile sont tous deux de grands poëtes, Cicéron et Démosthène tous deux de grands orateurs, comment s'y prendra-t-on pour m'empêcher de préférer celui-ci ou celui-là ? Quoi que vous puissiez dire, celui des deux qui aura le plus de rapports avec ma manière de penser et de sentir sera toujours pour moi le plus grand. Aussi, lorsque Quintilien préfère Cicéron à Démosthène, il ne donne cette préférence que comme son propre sentiment, et non pas comme une décision; de même quand Fénelon préfère Démosthène, il dit simplement : *J'aime mieux ;* il ne dit pas : *Il faut aimer mieux*. Voltaire, sans rien prononcer sur Cor-

neille, semble pencher pour Racine; mais jamais il n'a rien décidé; jamais il n'a dit : L'un est plus grand que l'autre.

S'agit-il donc de décider qui des deux avait le plus de génie? Je crois que personne ne peut le savoir, si ce n'est Dieu, qui leur en avait donné beaucoup à tous deux. Mais s'agit-il des ouvrages? demande-t-on quels sont les meilleurs, les plus beaux, les plus parfaits? Ceci est différent et peut se réduire en démonstration; car il y a des principes reconnus et des effets constatés. Le bon sens, la nature, l'expérience, le cœur humain, voilà les arbitres infaillibles qui ont ici le droit de juger; et de ce que je viens de dire il suit que la grandeur personnelle de Corneille n'est nullement intéressée dans ce jugement. J'ajoute qu'autant la première question est oiseuse, autant l'autre est utile, parce qu'elle est une source d'instruction, parce que l'on y peut procéder avec méthode, clarté, certitude; parce qu'il importe de montrer, et à tous ceux qu'on veut éclairer, et à tous ceux qu'il faut confondre, que l'exemple d'un homme tel que Corneille, quand il s'est trompé, n'est point une autorité; que les fautes sont partout des fautes; que, s'il a fait beaucoup, il n'a pas tout fait; qu'après lui l'on a été dans des parties essentielles infiniment plus loin que lui, et que l'art est plus étendu que l'esprit d'un homme. Et voilà, puisque le temps est venu de tout dire, ce qui souleva toute la populace littéraire au moment où le Commentaire parut. Voilà ce qui excita ces clameurs insen-

sées, qui, répétées par tant d'échos, au milieu de la multitude qui n'examine point, produisirent une commotion si vive et presque universelle, qui ne se calma qu'avec le temps, mais qui n'est plus aujourd'hui qu'un ébranlement faible et sourd, comme le murmure des flots qui fait souvenir de la tempête. Ces secousses passagères, ces convulsions épidémiques, lorsque les causes secrètes en sont bien connues, peuvent fournir un jour des mémoires curieux; car l'histoire littéraire, comme les autres, est celle des passions humaines, et la postérité sait gré à celui qui ne les a pas ménagées: elles sont aussi trop méprisables. Quel était donc le motif de ce grand soulèvement de tant d'auteurs ou d'aspirants? Ce n'est pas que la gloire de Corneille leur fût bien chère, et d'ailleurs ils savaient bien qu'elle n'était pas attaquée; mais ils s'efforçaient de le faire croire, parce que ses défauts leur étaient précieux. Il résultait du Commentaire que Corneille, hors dans deux ou trois pièces, avait fait de beaux morceaux plutôt que de belles tragédies, et sans cesse le commentateur lui opposait la perfection de Racine, et la présentait aux poëtes comme le modèle dont il fallait s'approcher; et c'était là précisément ce qu'on ne voulait pas. Pourquoi? C'est que, sans égaler Corneille, il est plus aisé, surtout aujourd'hui, de faire quelques beaux morceaux, qu'une belle tragédie; c'est qu'il n'y a personne qui ne se flatte intérieurement d'avoir assez de beautés pour faire excuser beaucoup de fautes. Ce sont là de ces choses qu'on

n'avoue pas au public, mais qui n'échappent pas à ceux qui sont dans le cas d'y voir de près. Il fallait bien en imposer à ce public; et que faisait-on? L'on mettait en avant l'honneur de Corneille, qui n'y était pour rien. On n'essayait pas la discussion: la partie n'était pas soutenable. Mais on criait: Il a manqué de respect à Corneille. Non, assurément. On ne peut le louer davantage ni mieux; car il n'a loué que ce qui devait l'être. — Mais il relève cent défauts pour une beauté. — Il fallait les relever, puisque tant de gens sont tentés de les prendre, ou intéressés à les faire prendre pour des beautés. Ces défauts existent-ils ou n'existent-ils pas? — N'importe. Quand il dirait la vérité, il ne fallait pas la dire.

Ce dernier raisonnement, qui paraît à peine concevable, était celui d'hommes qui se piquent en littérature d'une profonde politique. J'avoue, quant à moi, que je ne puis la comprendre ni m'y accoutumer. Il faudrait une bonne fois s'expliquer et dire ce qu'on prétend. Y a-t-il des mystères en littérature? Y a-t-il des traditions à la fois erronées et respectables, qu'il faille conserver sous un voile que personne ne puisse déchirer sans être sacrilége? Quoi! les opinions de l'esprit sur les arts de l'esprit ne sont pas libres? Je conçois que les vérités qui peuvent blesser les vivants soient délicates et dangereuses; mais celles qui ne regardent que les morts, faut-il aussi nous les défendre? Et dans les disputes purement littéraires, où il semble que le seul danger doive être d'avoir tort, le danger

le plus grand de tous sera-t-il d'avoir raison?

Ce qu'il y a de pis, c'est que le public, qui a autre chose à faire que de s'initier dans les mystères de la politique des gens de lettres, ne s'est que trop souvent, sans le savoir, rendu le complice de la médiocrité, qui a besoin de préjugés et d'erreurs, et qui combat sans cesse celui qui ose dire la vérité. Qu'en arrive-t-il? C'est que rien n'est si rare parmi ceux qui écrivent, que de parler de bonne foi à ceux qui lisent; et ce même public est trompé sans cesse par ceux qui devraient l'éclairer. Les uns, par animosité et par passion, tâchent de lui faire croire ce qu'ils ne croient pas eux-mêmes; les autres, par dissimulation ou par faiblesse, souscrivent à ce qu'ils ne pensent pas. C'est à propos de ce commerce de mensonges, qui fait pitié à une âme franche et libre, que Voltaire écrivait dans une lettre particulière: « Je » crois que dans le fond votre ami pense comme » vous sur ce Dante. Il est plaisant que, même » sur ces bagatelles, un homme qui pense n'ose » dire son sentiment qu'à l'oreille de son ami. Ce » monde-ci est une pauvre mascarade. Je conçois à » toute force comment on peut dissimuler son opi- » nion pour devenir cardinal ou pape; mais je ne » conçois guère qu'on se déguise sur le reste. »

Il ne s'est guère déguisé en effet, et l'une des choses qui dans la postérité donneront le plus de prix à ses ouvrages littéraires, c'est qu'on s'aperçoit en le lisant qu'il ne veut pas vous tromper. La vivacité de son imagination fait qu'il a toujours

l'air de laisser échapper son secret; il cause avec vous comme s'il était sans témoins, et toutes ses pensées paraissent les premiers mouvements. Je ne puis pas avoir le même mérite à dire ma pensée, parce qu'elle est infiniment moins de conséquence que la sienne; c'est pour moi une raison de plus de la dire; et quand mes principes m'en font un devoir, et mon caractère un besoin, c'est encore une excuse que j'ai auprès de ceux qui m'écoutent.

Je voudrais, s'il était possible, me rendre compte de ce contraste extraordinaire, de cette étonnante disproportion qui rend le même homme d'un moment à l'autre si différent de lui-même. Tout le monde en a été frappé dans Corneille : on a dit et répété que nul n'avait monté si haut et n'était tombé si bas : de son temps on l'avait senti. Nous nous souvenons de ce que disait Molière, que Corneille avait un lutin qui lui dictait de temps en temps de beaux vers, et qui ensuite l'abandonnait. Les visites de ce lutin étaient bien heureuses, mais ses éclipses étaient bien fréquentes. On en convient, et personne, que je sache, n'en a cherché les raisons. Il ne s'agit pas de ces inégalités qui se trouvent plus ou moins dans tout ce qui sort de la main des hommes. Ici l'on passe à tout moment d'une extrémité à l'autre, et il semble que l'esprit de Corneille fût formé de qualités contradictoires; ce qui ne se rencontre dans aucun des grands génies de la Grèce, de Rome et de la France. Je hasarderai sur ce sujet quelques aperçus : c'est tout ce que je puis. Il faut d'abord établir les faits.

L'élévation et la force paraissent appartenir naturellement au génie de Corneille. Tout ce qui peut exalter l'âme, le sentiment de l'honneur, dans le vieux don Diègue; celui du patriotisme, dans le vieil Horace; la férocité romaine, dans son fils; l'enthousiasme de religion, dans Polyeucte; l'ambition effrénée, dans Cléopâtre; la générosité, dans Sévère et dans Auguste; l'honneur de venger un époux tel que Pompée par des moyens dignes de lui, dans le rôle de Cornélie, tous ces différents caractères de grandeur, il les a connus, il les a tracés.

Il est ordinaire à l'homme d'avoir plus ou moins les défauts qui avoisinent ses qualités. Ainsi, que Corneille ait porté quelquefois la grandeur jusqu'à l'enflure, et l'énergie jusqu'à l'atrocité; qu'il passe du sublime à la déclamation, et de la vigueur du raisonnement à la subtilité sophistique, rien n'est plus concevable. Mais, ce qui l'est beaucoup moins, c'est que ce même Corneille, qu'on peut appeler par excellence le peintre de la grandeur romaine, ait fondé l'intrigue de deux de ses pièces (et je ne parle que de celles qui sont restées au théâtre) sur l'avilissement des plus grands de tous les personnages de l'ancienne Rome, de César, de Pompée et de Sertorius. Que sera-ce si l'on se rappelle que c'est le même homme qui se vante en vingt endroits de n'avoir jamais peint l'amour que *mêlé d'héroïsme*, qui ne le croit digne de la tragédie qu'avec ce mélange, et qui prétend que tout autre amour ne peut qu'affadir et efféminer Melpomène? Je n'examine point encore à quel point ces principes

sont faux; mais je demande comment il a pu les contredire à ce point dans l'application, ou les entendre si mal. Quel héroïsme a-t-il pu voir dans l'amour de César pour Cléopâtre, ou de Cléopâtre pour César? Qu'y a-t-il d'héroïque dans l'une, lorsqu'elle dit (car il faut absolument citer):

Partout en Italie, aux Gaules, en Espagne,
La fortune le suit et l'amour l'accompagne.
Son bras ne dompte point de peuples ni de *lieux*
Dont il ne rende hommage au pouvoir de mes yeux;
Et de la même main dont il quitte l'épée,
Fumante encor du sang des amis de Pompée,
Il trace des soupirs, et, d'un style plaintif,
Dans son chant de victoire il se dit mon captif.
Oui, tout victorieux il m'écrit de Pharsale,
Et si sa diligence à ses feux est égale,
Ou plutôt si la mer ne s'oppose à ses vœux,
L'Égypte le va voir me présenter ses feux.
Il vient, ma Charmion, jusque dans nos murailles,
Chercher auprès de moi le prix de ses batailles,
M'offrir toute sa gloire, et soumettre à mes lois
Et le cœur et la main qui les donnent aux rois;
Si bien que ma rigueur, ainsi que le tonnerre,
Peut faire un malheureux du maître de la terre.

Qu'y a-t-il d'*héroïque* dans l'autre, lorsqu'il dit à la reine:

C'était pour conquérir un bien si précieux
Que combattait partout mon bras ambitieux,
Et dans Pharsale même il a tiré l'épée
Plus pour le conserver que pour vaincre Pompée.
Je l'ai vaincu, princesse, et le dieu des combats
M'y favorisait moins que vos divins appas.
Ils conduisaient ma main, ils enflaient mon courage:

Cette pleine victoire est leur dernier ouvrage.
C'est l'effet des ardeurs qu'ils daignaient m'inspirer,
Et vos beaux yeux enfin m'ayant fait soupirer,
Pour faire que votre âme avec gloire y réponde,
M'ont rendu le premier et de Rome et du monde :
C'est ce glorieux titre à présent effectif
Que je viens ennoblir par celui de captif.

Voilà donc le langage que prête à César un homme qui se pique de ne point *affadir* la tragédie ! Et quelle fadeur plus ridicule que celle de César qui n'a vaincu à Pharsale que pour Cléopâtre ? Quelle coquetterie plus froide que celle de cette reine qui parle de *ses rigueurs* comme d'un *tonnerre ?* Et quel roman est écrit d'un plus mauvais style ? Expliquez après cela ce qu'il écrit à Saint-Évremont : « Vous confirmez ce que j'ai avancé sur la part que » l'amour doit avoir dans les belles tragédies, et » *sur la fidélité avec laquelle nous devons conserver* » *à ces vieux illustres les caractères de leur temps* » *et de leur humeur.* » Eh bien ! il croyait donc que *le caractère du temps et de l'humeur de César* était de se battre à Pharsale pour Cléopâtre, et de se dire son *captif ?* On a dit quelque part qu'*il fallait que Corneille eût eu des mémoires particuliers sur les Romains :* ce qu'il y a de sûr, c'est que ceux qui nous restent de César le représentent sous des traits un peu différents.

Deux autres *vieux illustres*, Sertorius et Pompée, sont encore bien plus étrangement dégradés. Pourquoi Pompée demande-t-il une entrevue à Sertorius ? C'est pour voir sa femme Aristie, qu'il

a eu la lâcheté de répudier pour obéir à Sylla ; c'est pour lui dire qu'il est désespéré d'avoir pris une autre femme, mais qu'il n'ose ni la quitter ni reprendre Aristie ; c'est pour la supplier de lui être toujours fidèle, et d'attendre que la mort de Sylla lui permette de revenir à ses premiers liens. Tel est l'objet d'une très-longue scène entre lui et sa femme, où celle-ci ne manque pas de lui faire sentir toute son abjection. Je n'ai pas le courage d'en rien citer : il suffit de montrer le grand Pompée dans une situation pareille, pour faire comprendre qu'il est impossible de mettre en scène un héros d'une manière plus indigne de lui et de la tragédie. On ne peut lui comparer que le vieux Sertorius, qui dit :

J'aime ailleurs : à mon âge, il sied si mal d'aimer,
Que je le cache même à qui m'a su charmer.

Celle qui l'a *su charmer*, c'est Viriate ; mais on peut juger de cet amour par le parti que prend Sertorius au premier mot que lui dit Perpenna de l'amour qu'il ressent de son côté pour cette même Viriate. Il la lui cède sur-le-champ et le recommande à la reine de Lusitanie, malgré les avances que celle-ci lui fait à lui-même. Il est vrai qu'il finit par lui dire en soupirant :

Je parle pour un autre, et cependant, hélas !
Si vous saviez.....

VIRIATE.

Seigneur, que faut-il que je sache ?
Et quel est le secret que ce soupir me cache ?

SERTORIUS.

Ce soupir redoublé.....

VIRIATE.

N'achevez point : allez.
Je vous obéirai plus que vous ne voulez.

Et c'est le grand Corneille qui donne au vieux Sertorius un *soupir redoublé!* Voltaire dit en propres termes : « On n'a jamais rien mis de plus mauvais » sur aucun théâtre. » Et il ne dit que trop vrai.

Cherchons maintenant ce qui a pu égarer à ce point un homme qui avait mis tant de force dans la peinture des grands caractères, et qui fait jouer ensuite aux plus grands hommes un rôle si ridicule. Je n'en vois point d'autre cause que l'esprit dominant de son siècle qui l'a entraîné. Il était de règle de parler d'amour dans toutes nos pièces, modelées pour la plupart sur les pièces espagnoles et sur les romans de chevalerie qui étaient en vogue. Or, dans ces dangereux modèles, l'amour n'était jamais traité comme une passion qui commande, mais comme une mode qu'il fallait suivre. Il était de bienséance que tout chevalier eût une *dame de ses pensées*, pour laquelle il soupirait par convenance et se battait par habitude. Lisez dans nos grands romans les conversations amoureuses; c'est un échafaudage de sentiments hors de nature; ce sont des délicatesses quintessenciées, des scrupules et des respect sans fin et sans bornes, qui devaient ennuyer un peu celles qui en étaient les objets. Et malheureusement, lorsque Corneille écrivit, personne n'avait traité l'amour autrement. Les Grecs,

chez qui l'on avait étudié quelques-unes des principales règles de la tragédie, les Grecs, n'y faisant point entrer l'amour, n'avaient pu nous servir de guides dans cette partie de l'art; et Corneille, naturellement porté à tout ce qui avait un air de grandeur, vrai ou faux, se persuada que l'amour, peint sous ces traits, avait quelque chose de noble et d'*héroïque*. En ce genre, on retrouve à tout moment chez lui l'exagération la plus romanesque. Quand Rodogune vient de demander aux deux princes amoureux d'elle la tête de leur mère, Séleucus s'en plaint avec quelque raison :

Une âme si cruelle
Méritait notre mère, et devait naître d'elle.

Mais Antiochus, *en amant parfait,* lui reproche une révolte qui blesse le respect que l'on doit à sa divinité :

Plaignons-nous sans blasphème.....
Il faut plus de respect pour celle qu'on adore.....
Et c'est tenir d'elle bien peu de compte,
Que faire une révolte et si pleine et si prompte.

Cette soumission religieuse, qui craint de *blasphémer,* n'est-ce pas celle que la princesse Alcidiane exige de Polexandre, lorsqu'elle lui ordonne d'aller dans l'Afrique, à la Chine et dans la grande Tartarie, de là au Thibet et dans les Indes, pour tuer cinq ou six rois ou empereurs assez insolents pour se déclarer amoureux d'elle? Cela nous paraît aujourd'hui fort plaisant; mais au temps du sieur de

Gomberville, auteur de *Polexandre* et membre de l'académie française, cela paraissait fort beau; et combien il est rare de n'être pas plus ou moins asservi par les idées de ses contemporains! Ce fut Boileau qui le premier livra au ridicule ces extravagantes productions : ce fut lui qui enseigna dans son *Art poétique* quel ton et quel caractère devait avoir l'amour sur la scène tragique.

N'allez pas d'un Cyrus nous faire un Artamène.
Qu'Achile aime autrement que Tyrcis et Philène.

Mais il faut être juste : avant qu'il donnât le précepte, Racine avait donné le modèle; et quand il fit *Andromaque*, il fit voir un art nouveau que personne ne lui avait appris. C'est là, comme nous le verrons bientôt, un de ses grands titres de gloire. Corneille n'eut pas celle-là, si l'on excepte les scènes du *Cid* imitées du Guilain de Castro, et celle de *Pauline* et de *Sévère*. D'ailleurs, il n'a jamais su traiter l'amour. Il est vrai que, dans ces deux pièces, l'amour est touchant, noble, délicat; mais ce n'est pas à beaucoup près cette passion forcenée traînant après elle le crime et les remords, enfin si éminemment tragique quand elle est telle que Racine et Voltaire l'ont représentée. Le rôle de Ladislas aurait pu en donner quelque idée à Corneille; mais il crut apparemment qu'on ne pouvait donner un amour de cette nature qu'à un personnage peu connu et presque d'invention, et il le crut au-dessous d'un caractère historique. Il énonce ses principes dans cette même lettre à Saint-Évremont,

que j'ai déjà citée. « J'ai cru jusqu'ici que l'amour » était une passion trop chargée de faiblesses pour » être la dominante dans une pièce héroïque. J'aime » qu'elle y serve d'ornement, et non pas de corps. » Nos doucereux et nos enjoués sont de contraire » avis, mais vous vous déclarez du mien. » Citons à l'appui de ce passage celui de Fontenelle, qui s'y rapporte entièrement.

« Corneille vit le goût de son siècle se tourner » entièrement du côté de l'amour le *plus passionné* » et le moins *mêlé d'héroïsme;* mais il dédaigna fiè- » rement d'avoir de la complaisance pour ce nou- » veau goût. »

Ces deux passages peuvent donner lieu à plus d'une réflexion. D'abord, on voit bien clairement en quoi consistait l'erreur de Corneille, et en quoi cette erreur était excusable; car je suis persuadé qu'il était de bonne foi. S'il persista dans son opinion, même après les succès de Racine, qui auraient pu le détromper, c'est qu'il avait été trente ans, non-seulement sans maître, mais sans rival. Les morceaux sublimes de ses premières tragédies en avaient couvert les fautes. Personne n'était en état de lui indiquer les plus essentielles, et nous avons vu l'académie elle-même se méprendre entièrement sur le sujet du *Cid.* Quand son génie ne lui fournit plus les mêmes beautés, on sentit davantage le vide de ces froides intrigues où il n'y a d'amour que le nom; de cette galanterie de commande, mêlée à des dissertations politiques : c'est ce qui occasiona le peu de succès de toutes ses

dernières pièces; mais c'est aussi ce dont il ne paraît pas s'être aperçu dans les examens qu'il en fait. Soit qu'il cherchât à se tromper lui-même, soit qu'en effet ses connaissances ne fussent pas plus étendues, il ne touche jamais dans ses examens le véritable point de la question. Il attribue ses disgrâces tantôt au refus d'un suffrage illustre, tantôt au changement de goût dans le public; une autre fois à certaines opinions : il disserte longuement sur l'unité de temps et de lieu, deux choses qui ne feront jamais le sort d'un ouvrage, et il ne parle pas de la froideur et de l'ennui, les deux vices mortels et irremédiables dans la poésie dramatique. Il ne veut jamais voir que cette froideur et cet ennui tiennent principalement à ce que l'amour, quoi qu'il en dise, fait le nœud de toutes ses pièces, sans en excepter une seule, et que cet amour n'est presque jamais ce qu'il doit être dans la tragédie. Il veut *qu'il y serve d'ornement et non pas de corps;* et l'expérience nous a appris que l'amour ne peut pas être *un ornement* de la machine théâtrale, mais qu'il en doit être un des plus puissants ressorts; que s'il n'est pas une passion intéressante par ses effets et convenable au caractère du personnage, c'est un travers et un ridicule, et qu'il faut, par conséquent, le renvoyer à la comédie; que s'il n'est qu'un objet de conversation et d'arrangement, il ne peut pas tourmenter beaucoup celui qui se donne pour amoureux, ni par conséquent les spectateurs, qui restent tout aussi tranquilles que lui. Corneille trouve *cette passion trop*

*chargée de faiblesses pour être la dominante dans une pièce héroïque;* et l'expérience nous a appris que s'il y a quelque chose d'intéressant au théâtre, c'est d'y retrouver nos faiblesses, pourvu qu'elles fassent plaindre ceux qui les ressentent, et qu'elles ne les fassent pas mépriser. Les passions alors ne trouvent leur excuse que dans leur excès, et c'est dire assez que ces mêmes *faiblesses* doivent être *dominantes* dans une pièce même héroïque, ou ne pas s'y montrer.

Et que l'amour, souvent de remords combattu,
Paraisse une faiblesse, et non une vertu.

C'est en rapprochant ainsi les erreurs d'un grand génie et les leçons d'un excellent esprit que l'on s'éclaire sur la théorie des beaux-arts.

Qu'une longue habitude de gloire et de succès ait fait illusion à Corneille, qu'il ait regardé l'art de Racine comme une innovation passagère, parce qu'il ne l'avait pas connu, rien n'est plus pardonnable. Mais que dire de Fontenelle, qui, en 1742, après les exemples donnés par Racine et Voltaire, vient insulter à cent ans d'expérience et de succès, pour consacrer les fautes de son oncle et rabaisser deux de ses ennemis; vient nous dire avec un ton de mépris que *le siècle s'est tourné vers l'amour le plus passionné,* comme s'il eût mieux valu se tourner vers l'amour le plus froid; et ajoute, avec une emphase si noble, que Corneille *dédaigna fièrement d'avoir de la complaisance pour ce nouveau goût.* Passons, si l'on veut, *la fierté* de

Corneille, qui aurait pu être mieux placée; passons le *dédain* pour un goût qu'il eût mieux valu posséder. Mais si ce goût était nouveau pour Corneille, il ne l'était pas pour Fontenelle. Depuis 1667, époque d'*Andromaque*, jusqu'en 1742, il s'était écoulé près de quatre-vingts ans qui avaient pu consacrer le mérite de Racine tout aussi bien que celui de Corneille. Pourquoi donc parler de ce goût comme d'une mode? Pourquoi ajouter : « Peut-être croira-t-on que son âge ne lui permettait pas d'avoir cette complaisance : ce soupçon » serait très-légitime, si l'on ne voyait ce qu'il a fait » dans la *Psyché* de Molière, où, étant à l'ombre » du nom d'autrui, il s'est abandonné à un excès » de tendresse dont il n'aurait pas voulu *déshonorer son nom*. Il ne pouvait mieux *braver son* » *siècle* qu'en lui donnant *Attila*, digne roi des » Huns. Il règne dans cette pièce une férocité noble que lui seul pouvait attraper. »

Des démentis si formels, donnés à la vérité reconnue, autorisent à la dire sans ménagement. Tout est faux et absurde dans cet exposé. Il n'est pas vrai que quelques couplets d'une pièce allégorique, où il y a de la douceur et du sentiment, prouvent que l'auteur aurait pu atteindre au sublime de la passion, tel qu'il se trouve dans *Hermione*, dans *Phèdre* et dans *Roxane*. Il y a l'infini entre *Psyché* et ces rares productions du talent dramatique. Et puis, où va-t-on prendre qu'un poëte *déshonore son nom* en peignant la tendresse? Il me semble que cet excès n'avait pas *déshonoré*

l'auteur des Amours de Didon. Quel renversement de toutes les idées reçues! Quel oubli de toute bienséance! Et pourquoi? pour insinuer que le talent de Racine, qui excelle à peindre l'amour, est peu de chose, qu'il est indigne d'un grand poëte; et, afin qu'on n'en doute pas, il cite sur-le-champ *Attila*, joué la même année qu'*Andromaque*. Corneille, nous dit-il, ne pouvait mieux *braver son siècle*. Non, il ne pouvait mieux *braver* le bon sens et le bon goût; et quand Boileau disait, *après l'Attila, holà!* il parlait comme toute la France. Il ne s'agit pas de le prouver; ce serait, malgré l'autorité de Fontenelle, le seul tort que l'on pût avoir avec lui. S'il est possible à quelqu'un de supporter la lecture de cet incompréhensible ouvrage, il verra que ce qui paraît à Fontenelle une *férocité noble, digne du roi des Huns*, est une démence risible, indigne, non-seulement de l'auteur des *Horaces*, mais, comme le dit Voltaire, *du dernier des versificateurs*. Ceux qui savent ce qu'on doit à Corneille ne se permettent jamais de parler de ces sortes de pièces; mais quand l'esprit de parti va jusqu'à les exalter, il faut le confondre. De nos jours même, on a imprimé dans une compilation alphabétique, dont les auteurs, qui prétendent juger *trois siècles*, assurément ne seront jamais connus du leur; on a imprimé qu'*Attila*, *Agésilas* et *Pulchérie*, *supposaient plus de mérite que Mérope*, *Alzire* et *Mahomet*. Croit-on que ceux qui ont débité cette sottise aient voulu honorer Corneille? Non, ils voulaient outrager Voltaire; ils voulaient surtout plaire à

ses ennemis, qui n'ont pas manqué de répéter cette ineptie. Il n'y a que l'envie humiliée, ou la bassesse voulant flatter la haine, qui puisse s'exprimer ainsi; et comme je les déteste sans les craindre, je ne les rencontre jamais sans les flétrir.

Il demeure prouvé que Corneille, faute d'avoir su traiter l'amour lorsqu'il en mettait partout, a fait des héros de roman de plusieurs de ses principaux personnages, gâté presque tous ses sujets, et refroidi même ses meilleures pièces. Si ce défaut est sensible dans les rôles d'hommes, il l'est encore bien plus dans les femmes, qui doivent connaître et exprimer encore mieux que nous toutes les nuances de cette passion, et lui conserver toutes les bienséances du sexe. Corneille les a blessées trop souvent, même dans ses ouvrages les plus estimés : c'est un sentiment qu'il n'avait pas. Chez lui, Pauline dit, en parlant de Sévère :

Il est toujours aimable, *et je suis toujours femme.*

Emilie dit qu'elle a promis à Cinna *toutes les douceurs de sa possession*, que *ses faveurs* l'attendent. On pourrait citer beaucoup de traits semblables, mais il suffit d'indiquer le défaut général.

C'en est un bien grand encore, et qui revient bien plus fréquemment, de ne mettre dans la bouche des personnages amoureux que des raisonnements, des maximes, des sentiments qui ressemblent, comme le remarque Voltaire, au code de *la Cour d'Amour;* de parler toujours de ce que veut

un *bel œil*, de ce que fait un *véritable amant.* Racine n'est pas tombé une seule fois dans ce défaut : il est porté dans Corneille au dernier excès; on le trouve à toutes les pages.

Dans d'autres genres même, il procède presque toujours par le raisonnement mis à la place du sentiment, et souvent, au lieu de faire ressortir le caractère dans le discours, il fait dire crûment : J'ai tel caractère, j'ai de la grandeur, j'ai de l'ambition, j'ai de la politique, j'ai de la fierté. L'art consiste au contraire à le faire voir au spectateur sans le lui dire. Cette remarque est de Vauvenargues; elle est très-judicieuse.

Corneille, qui dans *Cinna* parle avec un grand sens des principes du droit public et des vices attachés aux différentes formes de gouvernement, qui, dans la scène entre Sertorius et Pompée, et dans la première scène d'*Othon*, développe supérieurement la politique d'un chef de parti, montre ailleurs une affectation de la politique de cour, qui est chez lui un caractère trop marqué pour qu'on puisse n'en pas parler; et cette politique, qui est très-fausse, tient beaucoup plus de la rhétorique que de la connaissance des hommes. Ici le siècle où vivait Corneille a visiblement influé sur ses écrits, quoiqu'on ait eu très-grand tort de dire que ce siècle avait déterminé la nature de son talent. Non, ce talent était trop décidé, trop caractérisé, pour suivre une impulsion étrangère. Ce ne sont pas les troubles de la Fronde qui lui ont fait faire *Cinna* et *les Horaces*; mais, accoutumé à en-

tendre parler de factions, de complots et d'intrigues, à voir donner une grande importance à ce qu'on appelait l'esprit de cour, les maximes de cour, il crut devoir en parler comme s'il eût toute sa vie vécu ailleurs que dans son cabinet; et chez lui, hommes et femmes se vantent sans cesse de leur politique. Nous avons vu celle de Félix; celle de Cléopâtre dans *Rodogune*, et d'Arsinoë dans *Nicomède*, ne les empêche pas de faire, sans la moindre nécessité, les confidences les plus dangereuses et les plus horribles. Il semble qu'elles ne les fassent que pour avoir occasion de dire: Voyez comme je suis méchante. L'auteur a l'air de croire que lorsqu'à la cour on commet un crime, on se fait gloire de le commettre. Il fait dire à Photin :

Le droit des rois consiste à ne rien épargner.
La timide équité détruit l'art de régner.
Quand on craint d'être injuste, on a toujours à craindre,
Et qui veut tout pouvoir doit oser tout enfreindre,
Fuir comme un déshonneur la vertu qui le perd,
Et voler sans scrupule au crime qui le sert.

Et Ptolémée, en sortant du conseil, ne manque pas de parler aussi de *crime*. Allons, dit-il,

Nous immortaliser par un illustre *crime*.

Comme ces fautes ont été imitées de nos jours, et que les jeunes gens les prennent volontiers pour de la force, il faut leur redire que c'est là précisément une déclamation de rhéteur, et non pas le langage des hommes d'état. Jamais ceux qui com-

mettent ou qui conseillent le crime ne le présentent sous ses véritables traits : ils sont trop hideux. Un homme passionné pourrait dire : Vous m'entraînez au crime, parce qu'alors sa passion même lui sert d'excuse. Mais personne ne dira de sang-froid : Allons commettre un *crime*. Personne ne dira au prince même le plus méchant : *Fuyez la vertu comme un déshonneur, et volez au crime.* Quand la Saint-Barthélemi fut proposée dans le conseil intime de Charles IX, elle ne fut sûrement pas présentée comme un *crime*, mais comme le seul moyen d'étouffer les guerres civiles, de sauver la religion et l'autorité royale. C'est sous des noms sacrés que l'on couvrit le plus grand de tous les crimes.

Lorsque Attale, dans *Nicomède*, refuse d'appuyer auprès du roi les calomnies d'Arsinoë, et de profiter de la faiblesse de Prusias pour perdre son frère, elle lui dit :

> Vous êtes peu du monde et savez mal la cour.

On dirait que c'est un principe reçu, que, pour *être du monde et savoir la cour*, il faut trouver tous les moyens bons pour perdre son frère. Ceux qui le pensent ne le disent pas. Cette violation des bienséances morales revient à tout moment dans des pièces de nos jours, où l'on n'imite que les fautes de Corneille : c'est pour cela qu'on voudrait les consacrer, et c'est pour cela que je démontre combien elles sont condamnables.

Le style est dans Corneille aussi inégal que tout

le reste. Il a donné le premier de la noblesse à notre versification ; le premier il a élevé notre langue à la dignité de la tragédie, et dans ses beaux morceaux il semble imprimer au langage la force de ses idées. Il a des vers d'une beauté au-dessus de laquelle il n'y a rien. Ce n'est pas qu'on ne puisse, sans se contredire, faire le même éloge de Racine et de Voltaire, parce que, dès qu'il s'agit de beautés de différents genres, elles peuvent être toutes également au plus haut degré, sans admettre de comparaison. A l'égard de la pureté, de l'élégance, de l'harmonie, du tour poétique, de toutes les convenances du style, il faut voir dans l'excellent Commentaire de Voltaire tout ce qui a manqué à Corneille, et tout ce qu'il laissait à faire à Racine.

Fontenelle a la discrétion de ne point parler de cet article dans la *Vie de Corneille*. Il se contente d'affirmer, sans restriction quelconque, que Corneille *a porté le théâtre français à son plus haut point de perfection*. Je doute que ses panégyristes les plus passionnés osassent aujourd'hui en dire autant. Il ajoute : *Il a laissé son secret à qui s'en pourra servir*. Nous verrons que Racine ne s'en est point *servi*, et qu'il en a trouvé un autre.

On peut bien s'attendre qu'il ne laisse pas de côté la question de la prééminence, que j'ai cru, à l'exemple de Voltaire, devoir écarter. Ce ne pouvait pas même en être une pour un juge qui nous assure que *Pulchérie et Suréna sont dignes de la vieillesse d'un grand homme*, et que *ses derniers*

*ouvrages sont toujours bons pour la lecture paisible du cabinet.* Il faut s'en rapporter là-dessus à ceux qui essaieront de les lire. On ne doit pas être étonné s'il finit par prononcer, *comme une décision généralement établie, que Corneille a la première place, et Racine la seconde.* Peut-être il eût été plus noble et plus convenable de dire: Je ne décide point, parce que Corneille est mon oncle, et que Racine fut mon ennemi. Mais ce qui peut étonner, c'est ce qui suit: « *On fera » à son gré l'intervalle entre ces deux places, » un peu plus ou un peu moins grand.* » Je crois qu'il l'aurait fait d'une belle étendue. On en va juger: « *C'est là ce qui se trouve en ne com- » parant que les ouvrages de part et d'autre.* » Les ouvrages! « *Mais si l'on compare les deux » hommes, l'inégalité est plus grande.* »

J'ai déjà fait voir qu'on ne devait, qu'on ne pouvait pas même asseoir bien solidement un parallèle personnel. Mais quant à la comparaison des ouvrages, moi qui ne suis ni parent de l'un ni ennemi de l'autre, et qui ne considère tout simplement, comme tout homme de bonne foi, que l'art et mon plaisir, il m'est impossible de me rendre à l'autorité de Fontenelle, et je crois que, s'il fallait aller aux voix, les suffrages ne me manqueraient pas, et encore moins les raisons.

Je n'ai pas relevé à beaucoup près toutes les erreurs et toutes les injustices de Fontenelle. J'en achèverai la réfutation dans l'examen du théâtre de Racine, où elle trouvera naturellement sa

place. J'aurai aussi l'occasion d'y joindre de nouvelles observations sur Corneille, qui naîtront du contraste de leurs différents caractères. Ils sont opposés de tant de manières, qu'il est impossible de parler de l'un sans se souvenir de l'autre. Il semble qu'ils se rapprochent sans cesse dans notre pensée, comme ils s'éloignent dans leurs ouvrages.

---

# CHAPITRE III.

## *Racine.*

### SECTION PREMIÈRE.

Les Frères ennemis, Alexandre, Andromaque.

« Ce serait sans doute un homme très-extraordinaire que celui qui aurait conçu tout l'art de la tragédie telle qu'elle parut dans les beaux jours d'Athènes, et qui en aurait tracé à la fois le premier plan et le premier modèle. Mais de si beaux efforts ne sont pas donnés à l'humanité; elle n'a pas de conceptions si vastes.

» Il n'existe aucun art qui n'ait été développé par degrés, et tous ne se sont perfectionnés qu'avec le temps. Un homme a ajouté aux travaux d'un homme. Un siècle a ajouté aux lumières d'un siècle, et c'est ainsi qu'en réunissant et perpétuant leurs efforts, les générations, qui se reproduisent sans cesse, ont balancé la faiblesse de notre nature, et que l'homme, qui n'a qu'un moment d'existence, a prolongé dans l'étendue des siècles la chaîne de ses connaissances et de ses travaux, qui doit atteindre aux bornes de la durée.

» L'invention du dialogue a sans doute été le premier pas de l'art dramatique. Celui qui imagina

d'y joindre une action fit un second pas bien important. Cette action se modifia de différentes manières, devint plus ou moins attachante, plus ou moins vraisemblable. La musique et la danse vinrent embellir cette imitation. On connut l'illusion de l'optique et la pompe théâtrale. Le premier qui, de la combinaison de tous ces arts réunis, fit sortir de grands effets et des beautés pathétiques, mérita d'être appelé le père de la tragédie. Ce nom était dû à Eschyle, mais Eschyle apprit à Euripide et à Sophocle à le surpasser, et l'art fut porté à sa perfection dans la Grèce. Cette perfection était pourtant relative, et en quelque sorte nationale. En effet, s'il y a dans les tragiques anciens des beautés de tous les temps et de tous les lieux, il n'en est pas moins vrai qu'une bonne tragédie grecque, fidèlement transportée sur notre théâtre, ne suffirait pas à faire une bonne tragédie française; et si l'on peut citer quelque exception à ce principe général, cette exception même prouverait du moins que cinq actes des Grecs ne peuvent nous en donner que trois. Nous avons ordinairement à fournir une tâche plus longue et plus pénible. Melpomène, chez les anciens, paraissait sur la scène entourée des attributs de Terpsichore et de Polymnie. Chez nous elle est seule et sans autre secours que son art, sans autres appuis que la terreur et la pitié. Les chants et la grande poésie des chœurs relevaient l'extrême simplicité des sujets grecs, et ne laissaient apercevoir aucun vide dans la représentation. Ici, pour remplir la

carrière de cinq actes, il nous faut mettre en œuvre les ressorts d'une intrigue toujours attachante, et les mouvements d'une éloquence toujours plus ou moins passionnée. L'harmonie des vers grecs enchantait les oreilles avides et sensibles d'un peuple poëte; ici la mérite de la diction, si important à la lecture, si décisif pour la réputation, ne peut, sur la scène, ni excuser les fautes, ni remplir les vides, ni suppléer à l'intérêt devant une assemblée d'hommes qui tous ont un égal besoin d'émotion, mais qui ne sont pas tous, à beaucoup près, également juges du style. Enfin, chez les Athéniens, les spectacles donnés en certains temps de l'année étaient des fètes religieuses et magnifiques, où se signalait la brillante rivalité de tous les arts, et où les sens, séduits de toutes les manières, rendaient l'esprit des juges moins sévère et moins exigeant. Ici la satiété, qui naît d'une jouissance de tous les jours, doit ajouter beaucoup à la sévérité du spectateur, lui donner un besoin plus impérieux d'émotions fortes et nouvelles; et de toutes ces considérations on peut conclure que l'art des Corneille et des Racine devait être plus étendu et plus varié, plus difficile que celui des Euripide et des Sophocle.

» Ces derniers avaient encore un avantage que n'ont pas eu parmi nous leurs imitateurs et leurs rivaux : ils offraient à leurs concitoyens les grands événements de leur histoire, les triomphes de leurs héros, les malheurs de leurs ennemis, les infortunes de leurs ancêtres, les crimes et les vengeances de leurs dieux; ils réveillaient des idées imposan-

tes, des souvenirs touchants et flatteurs, et parlaient à la fois à l'homme et au citoyen.

» La tragédie, soumise, comme tout le reste, au caractère patriotique, fut donc chez les Grecs leur religion et leur histoire en action et en spectacle. Corneille, dominé par son génie, et n'empruntant aux anciens que les premières règles de l'art, sans prendre leur manière pour modèle, fit de la tragédie une école d'héroïsme et de vertu. Mais combien il y avait encore à faire! combien l'art dramatique, qui doit être le résultat de tant de mérites différents, était loin de les réunir! combien y avait-il encore, je ne dis pas seulement à perfectionner, mais à créer! car l'assemblage de tant de beautés neuves et tragiques qui étincelèrent dans le premier chef-d'œuvre de Racine, dans *Andromaque*, n'est-il pas une véritable création? C'est à partir de ce point que Racine, plus profond dans la connaissance de l'art que personne ne l'avait encore été, s'ouvrit une route nouvelle; et la tragédie fut alors l'histoire des passions et le tableau du cœur humain. » *Éloge de Racine.*

Mais il ne faut pas dédaigner de jeter un coup d'œil sur les essais de sa première jeunesse. Nous y reconnaîtrons, au milieu de tous les défauts qui dominaient encore sur la scène, le germe d'un grand talent poétique, et Racine s'y annonce déjà par un des mérites qui lui sont propres, celui de la versification. Il n'avait pas vingt-cinq ans lorsqu'il donna *les Frères ennemis*, commencés long-temps auparavant, sujet traité sur tous les théâtres an-

ciens, et qui ne pouvait guère réussir sur le nôtre. Ni l'un ni l'autre des deux frères ne peut inspirer d'intérêt; tous deux sont à peu près également coupables, également odieux; l'un est usurpateur du trône, et l'autre est l'ennemi de sa patrie. Leur mère ne peut montrer qu'une douleur impuissante; et des intrigues d'amour ne peuvent se mêler convenablement au milieu des horreurs de la race de Laïus. Tel est le vice du sujet, et la fable de la pièce ne valait pas mieux. La manière du jeune poëte est fidèlement calquée sur les défauts de Corneille. Rien ne prouve mieux que le talent commence presque toujours par l'imitation. C'est en même temps un hommage qu'il rend à ses maîtres, et un écueil où il peut échouer, si le modèle n'est pas parfait; car il est de l'inexpérience et de la faiblesse de cet âge de s'approprier d'abord ce qu'il y a de plus aisé à imiter, c'est-à-dire les fautes. Ainsi l'on voit dans *les Frères ennemis* un Créon qui, dans le temps même où il n'est occupé qu'à brouiller ses deux neveux, et à les perdre l'un par l'autre pour leur succéder, est bien tranquillement et bien froidement amoureux de la princesse Antigone, comme Maxime l'est d'Émilie, et rival de son fils Hémon, qu'il sait bien être l'amant préféré. Il finit par faire à cette Antigone, qui le hait et le méprise ouvertement, une proposition tout au moins aussi déplacée et aussi déraisonnable que celle de Maxime à Émilie. Lorsque Étécole et Polinice sont tués, que leur mère Jocaste s'est donné la mort, qu'Hémon et Menécée, les deux fils de Créon, viennent

de périr à la vue des deux armées, Créon, qui est resté tout seul, n'imagine rien de mieux que de proposer à Antigone de l'épouser. On sent qu'une pareille scène, dans un cinquième acte rempli de meurtres et de crimes, suffirait pour faire tomber une pièce. Antigone ne lui répond qu'en le quittant pour aller se tuer comme les autres personnages de la tragédie. Créon n'a pas le courage d'en faire autant, apparemment pour qu'il soit dit que tout le monde ne meurt pas; mais il jette de grands cris, et finit par dire qu'*il va chercher du repos aux enfers*.

On retrouve aussi dans les *Frères ennemis* ces longs monologues sans nécessité, qu'il était d'usage de donner aux acteurs et aux actrices comme les morceaux les plus propres à les faire briller, et jusqu'à des stances dans le goût de celles de *Polyeucte* et d'*Héraclius*, espèce de hors-d'œuvre qui est depuis long-temps banni de la scène, où il formait une disparate choquante, en mettant trop évidemment le poëte à la place du personnage. On y retrouve les déclamations, les maximes gratuitement odieuses, et même les raisonnements alambiqués à la place du sentiment, défauts où Racine n'est jamais tombé depuis. Jocaste parle à ses deux fils à peu près comme Sabine dans *les Horaces* parle à son époux et à son beau-frere. Elle veut leur prouver en forme qu'ils doivent la tuer; et remarquons, en passant, combien il y a quelquefois peu d'intervalle entre le faux et le vrai : que Jocaste, au désespoir de ne pouvoir fléchir ses deux fils, leur dise

qu'il faudra qu'ils lui percent le sein avant de combattre, qu'elle se jettera entre leurs épées, ce langage est convenable; mais qu'elle dise :

Je suis de tous les deux la commune ennemie,
Puisque votre ennemi reçut de moi la vie.
Cet ennemi sans moi ne verrait pas le jour;
S'il meurt, ne faut-il pas que je meure à mon tour?
N'en doutez point, sa mort me doit être commune :
Il faut en donner deux, ou n'en donner pas une.

Ces subtilités sont beaucoup trop ingénieuses. Ce n'est pas le langage de la douleur; elle n'a pas assez d'esprit pour faire de pareils sophismes : cet esprit paraissait alors quelque chose de brillant; mais il ne faut qu'un moment de réflexion pour sentir combien il est faux.

*Les Frères ennemis* eurent pourtant quelque succès, et ce coup d'essai n'est pas sans beautés. La haine des deux frères est peinte avec énergie, et la scène de l'entrevue est très-bien traitée. Le poëte a eu l'art de nuancer deux caractères dominés par un même sentiment, et ce mérite seul suffirait pour annoncer le talent dramatique que le judicieux Molière aperçut et encouragea dans le premier ouvrage de Racine. Polynice a plus de noblesse et de fierté, Étéocle plus de férocité et de fureur. Quand Jocaste représente à Polynice qu'Étéocle s'est fait aimer du peuple depuis qu'il règne dans Thèbes, le prince répond :

C'est un tyran qu'on aime,
Qui par cent lâchetés tâche à se maintenir
Au rang où par la force il a su parvenir;

Et son orgueil le rend, par un effet contraire,
Esclave de son peuple et tyran de son frère.
Pour commander tout seul il veut bien obéir,
Et se fait mépriser pour me faire haïr.
Ce n'est pas sans sujet qu'on me préfère un traître ;
Le peuple aime un esclave, et craint d'avoir un maître ;
Mais je croirais trahir la majesté des rois,
Si je faisais le peuple arbitre de mes droits.

Ces vers, d'une tournure ferme et d'un grand sens, ressemblent aux bons vers de Corneille, et font voir que son jeune rival savait déjà imiter quelques-unes de ses beautés.

D'un autre côté, Étéocle trace avec force cette aversion réciproque qui a toujours régné entre son frère et lui. Il n'était pas aisé d'exprimer noblement cette tradition de la fable, qu'Étéocle et Polynice se battaient ensemble dans le sein de leur mère. Le poëte y réussit, et tout ce morceau, à quelques fautes près, est d'un style tragique.

Je ne sais si mon cœur s'apaisera jamais ;
Ce n'est pas son orgueil, c'est lui seul que je hais.
Nous avons l'un pour l'autre une haine obstinée ;
Elle n'est pas, Créon, l'ouvrage d'une année ;
Elle est née avec nous, et sa noire fureur
Aussitôt que la vie entra dans notre cœur.
Nous étions ennemis dès la plus tendre enfance ;
Que dis-je ! nous l'étions avant notre naissance.
Triste et fatal effet d'un sang incestueux !
Pendant qu'un même sein nous renfermait tous deux,
Dans les flancs de ma mère une guerre intestine
De nos divisions lui marquait l'origine.
Elles ont, tu le sais, paru dans le berceau ;
Et nous suivront peut-être encor dans le tombeau.

On dirait que le ciel, par un arrêt funeste,
Voulut de nos parents punir ainsi l'inceste,
Et que, dans notre sang, il voulut mettre au jour
Tout ce qu'ont de plus noir et la haine et l'amour.
Et maintenant, Créon, que j'attends sa venue,
Ne crois pas que pour lui ma haine diminue.
Plus il approche, et plus il me semble odieux;
Et sans doute il faudra qu'elle éclate à ses yeux.
J'aurais même regret qu'il me *quittât* l'empire :
Il faut, il faut qu'il fuie, et non qu'il se retire.
Je ne veux point, Créon, le haïr à moitié,
Et je crains son courroux moins que son amitié :
Je veux, *pour donner cours* à mon ardente *haine*,
Que sa fureur au moins autorise la *mienne;*
Et puisque enfin mon cœur ne saurait se trahir,
Je veux qu'il me déteste, afin de le haïr.

Et un moment après, lorsqu'on lui annonce que son frère approche, il s'écrie :

Qu'on hait un ennemi quand il est près de nous!

La description de leur combat, malgré quelques vers de jeune homme, est en général bien écrite et digne du sujet. Mais le talent de l'auteur pour la versification se développe bien davantage dans *Alexandre*. C'est la première de nos pièces qui ait été écrite avec cette élégance qui consiste dans la propriété des termes, dans la noblesse de l'expression, dans le nombre et la cadence du vers. Ce mérite, que l'auteur porta depuis infiniment plus loin, et le caractère de Porus, marquaient déjà un progrès dans sa composition, et la pièce eut beaucoup de succès; mais elle manque de cet intérêt

qui soutient seul les pièces de théâtre, quand on n'y supplée pas par des beautés d'un autre genre assez supérieures pour en tenir lieu, comme on en voit des exemples dans quelques-unes des pièces de Corneille. L'esprit d'imitation est ici encore plus marqué que dans *les Frères ennemis*. Alexandre est aussi froidement amoureux d'une reine des Indes que César de celle d'Égypte. L'amitié sans doute aveuglait Despréaux, quand il met dans la bouche d'un campagnard ces vers en forme de reproche, et dont il veut faire une louange :

Je ne sais pas pourquoi l'on vante l'Alexandre :
Ce n'est qu'un glorieux qui ne dit rien de tendre.

Il n'est pas fort *tendre* en effet; mais il est assez galant pour dire à sa maîtresse :

Je vous avais promis que l'effort de mon bras
M'approcherait bientôt de vos divins appas.
Mais, dans ce même temps, souvenez-vous, madame,
Que vous me promettiez quelque place en votre âme.
Je suis venu : l'amour a combattu pour moi.
La victoire elle-même a dégagé ma foi.
Tout cède autour de vous; c'est à vous de vous rendre.
Votre cœur l'a promis : voudrait-il s'en défendre?.....

Et un moment après :

Que vous connaissez mal les violents désirs
D'un amour qui vers vous porte tous mes soupirs!
J'avoûrai qu'autrefois, au milieu d'une armée,
Mon cœur ne soupirait que pour la renommée.
Mais hélas! que vos yeux, ces aimables tyrans,
Ont produit sur mon cœur des effets différents!

Ce grand nom de vainqueur n'est plus ce qu'il souhaite;
Il vient avec plaisir avouer sa défaite.

Boileau aurait bien pu placer parmi ses *héros de roman* un Alexandre qui *soupire* pour *d'aimables tyrans*, et qui vient *avouer sa défaite.* Il y a des hommes qu'il ne faut jamais faire *soupirer* sur la scène, et Alexandre est de ces hommes là. Mais pardonnons à Racine : l'exemple l'entraînait. Il était bien jeune, et depuis il sut faire parler à l'amour un langage bien différent.

Un autre défaut essentiel de cette pièce, c'est le manque d'action. Porus est vaincu dès le commencement du troisième acte, et pourtant il reste sur le champ de bataille jusqu'au cinquième à disputer une victoire qu'Alexandre lui-même a déjà déclarée certaine; et, dans ce long intervalle, Alexandre ne s'occupe qu'à mettre d'accord Axiane et Taxile, dont personne ne se soucie. Tout se passe en conversations inutiles; mais celle du deuxième acte, entre Porus et Ephestion, offre du moins des beautés de détail. Ephestion veut lui parler des exploits de son maître.

Eh! que pourrais-je apprendre
Qui m'abaisse si fort au-dessous d'Alexandre?
Serait-ce sans effort les Persans subjugués,
Et vos bras tant de fois de meurtres fatigués?
Quelle gloire, en effet, d'accabler la faiblesse
D'un roi déjà vaincu par sa propre mollesse;
D'un peuple sans vigueur et presque inanimé,
Qui gémissait sous l'or dont il était armé,

Et qui, tombant en foule, au lieu de se défendre,
N'opposait que des morts au grand cœur d'Alexandre?
Les autres, éblouis de ses moindres exploits,
Sont venus à genoux lui demander des lois:
Et leur crainte écoutant je ne sais quels oracles,
Ils n'ont pas cru qu'un dieu pût trouver des obstacles.
Mais nous, qui d'un autre œil jugeons les conquérants,
Nous savons que les dieux ne sont pas des tyrans;
Et de quelque façon qu'un esclave le nomme,
Le fils de Jupiter passe ici pour un homme.
Nous n'allons point de fleurs parfumer son chemin;
Il nous trouve partout les armes à la main.
Il voit à chaque pas arrêter ses conquêtes;
Un seul rocher ici lui coûte plus de têtes,
Plus de soins, plus d'assauts et presque plus de temps
Que n'en coûte à son bras l'empire des Persans.
Ennemis du repos qui perdit ces infâmes,
L'or qui naît sous nos pas ne corrompt point nos âmes.
La gloire est le seul bien qui nous puisse tenter,
Et le seul que mon cœur cherche à lui disputer.

Ces vers ont la vigueur et la dignité du genre. Je me souviens d'en avoir vu citer de préférence quatre autres, qui sont peut-être plus brillants, mais qui ne me semblent pas d'un style aussi sain.

Oui, je consens qu'au ciel on élève Alexandre;
Mais, si je puis, seigneur, je l'en ferai descendre,
Et j'irai l'attaquer jusque sur les autels
Que lui dresse en tremblant le reste des mortels.

Je ne doute pas que ces vers ne fussent applaudis par le parterre; mais je crois qu'ils le seraient moins par les connaisseurs. Il y a de l'emphase et de l'affectation dans ces vers, et la véritable grandeur n'en a point : *élever au ciel Alexandre pour l'en*

*faire descendre* a un un air de jactance qui sent trop le jeune versificateur. Il ne doit rien y avoir dans le style tragique qui ressemble le moins du monde à la recherche. Ce sont là de ces vers qu'on fait à vingt ans, mais qu'on effacerait à trente ; et depuis *Andromaque*, jamais Racine n'en a fait dans ce goût. Aujourd'hui qu'on est en général si éloigné des vrais principes du style, bien des gens seront peut-être surpris de ce jugement sur des vers dont beaucoup d'auteurs se glorifieraient ; mais c'est en lisant les modèles qu'a donnés Racine qu'on apprend à être si sévère.

Le premier de ces modèles fut *Andromaque*. Racine, peu content de ce qu'il avait fait jusqu'alors ( car le talent sait juger ce qu'il a fait en le comparant à ce qu'il peut faire ), ne trouvant pas dans ses premiers essais l'aliment que cherchait son âme, s'interrogea dans le silence de la réflexion. Il vit que des conversations politiques n'étaient pas la tragédie. Averti par son propre cœur, il vit qu'il fallait la puiser dans le cœur humain, et dès ce moment il put dire : La tragédie m'appartient. Il conçut que le plus grand besoin qu'apportent les spectateurs au théâtre, le plus grand plaisir qu'ils y cherchent, c'est de se retrouver dans ce qu'ils voient ; que si l'homme aime à être élevé, il aime encore mieux être attendri, peut-être parce qu'il est plus sûr de sa faiblesse que de sa vertu ; que le sentiment de l'admiration s'émousse et s'affaiblit trop aisément pour soutenir seul une pièce entière ; que les larmes douces qu'elle fait répandre

quelquefois sont bientôt séchées, au lieu que la pitié pénètre plus avant dans le cœur, y porte une émotion qui croît sans cesse et que l'on aime à nourrir, fait couler des larmes délicieuses qu'on ne se lasse point de répandre, et dont l'auteur tragique peut sans cesse rouvrir la source, quand une fois il l'a trouvée. Ces idées furent des traits de lumière pour cette âme si sensible et si féconde, qui, en s'examinant elle-même, y trouvait les mouvements de toutes nos passions, les secrets de tous nos penchants. Combien un seul principe lumineux, embrassé par le génie, avance en peu de temps sa marche vers la perfection?

*Le Cid* avait été la première époque de la gloire du théâtre français, et cette époque était brillante. *Andromaque* fut la seconde, et n'eut pas moins d'éclat : ce fut une espèce de révolution. On s'aperçut que c'étaient là des beautés absolument neuves. Celles du *Cid* étaient dues en grande partie à l'auteur espagnol : Racine, dans *Andromaque*, ne devait rien qu'à lui-même. La pièce d'Euripide n'a de commun avec la sienne que le titre : le sujet est tout différent, et ce n'est pas encore ici que commencent les obligations que Racine eut aux Grecs. Quelques vers du troisième livre de l'*Énéide* lui firent naître l'idée de son *Andromaque*. Ils contiennent une partie du sujet, l'amour de Pyrrhus pour Andromaque, et le meurtre de ce prince, tué de la main d'Oreste au pied des autels. Il y a cette différence, que, dans Virgile, Pyrrhus a abandonné Andromaque pour épouser Hermione, dont Oreste

est amoureux. Voilà tout ce que la Fable a fourni au poëte; et si l'on excepte les sujets absolument d'invention, il y en a peu où l'auteur ait mis plus du sien.

Quel que fût le succès d'*Andromaque*, Corneille et Racine n'en avaient pas encore appris assez à la nation pour qu'elle pût saisir tout ce qu'un pareil ouvrage avait d'étonnant. Racine était dès-lors trop au-dessus de son siècle et de ses juges. Il faut plus d'une génération, pour que les connaissances, s'étendant de proche en proche, répandent un grand jour sur les monuments du génie. Il est bien plus prompt à créer que nous ne le sommes à le connaître. Instruits par cent ans d'expérience et de réflexion, nous sentons mieux aujourd'hui quel homme ce serait que Racine, quand il n'aurait fait qu'*Andromaque*. Quelle marche claire et distincte dans une intrigue qui semblait double! Quel art d'entrelacer et de conduire ensemble les deux branches principales de l'action, de manière qu'elles semblent n'en faire qu'une! Tout se rapporte à un seul événement décisif, au mariage d'Andromaque et de Pyrrhus, et les événements que produit l'amour d'Oreste pour Hermione sont toujours dépendants de celui de Pyrrhus pour Andromaque. Ce mérite de la difficulté vaincue suppose une science profonde de l'intrigue; il faut le développer.

Il y a trois amours dans cette pièce : celui de Pyrrhus pour Andromaque, celui d'Hermione pour Pyrrhus, et celui d'Oreste pour Hermione. Il

fallait que tous trois fussent tragiques, que tous trois eussent un caractère différent, et que tous trois concourussent à lier et à délier le nœud principal du sujet, qui est le mariage de Pyrrhus avec Andromaque, d'où dépend la vie du fils d'Hector. Le poëte est venu à bout de tout. D'abord l'amour est tragique dans tous les trois, c'est-à-dire au point où il peut produire de grandes catastrophes et de grands crimes. Si Pyrrhus n'obtient pas la main d'Andromaque, il livrera le fils de cette princesse aux Grecs qui le lui demandent. Ils ont des droits sur leur victime, et il ne peut refuser à ses alliés le sang de leur ennemi commun, à moins qu'il ne puisse leur dire : Sa mère est ma femme, et son fils est devenu le mien. Voilà des motifs suffisants, bien conçus et dignes de la tragédie. Quoique ce sacrifice d'un enfant puisse nous paraître tenir de la cruauté, les mœurs connues de ces temps, les maximes de la politique et les droits de la victoire, l'autorisent suffisamment. Tout est motivé, tout est vraisemblable; et de peur que l'amour de Pyrrhus ne nous rassurât sur le sort d'Astianax, le poëte lui a conservé le caractère fier et impétueux qui convient au fils d'Achille, et cette violente passion, qui peut devenir cruelle, si elle n'est pas satisfaite. Voici comme il est annoncé dès la première scène :

Chaque jour on lui voit tout tenter
Pour fléchir sa captive ou pour l'épouvanter.
De son fils qu'il lui cache il menace la tête,
Et fait couler des pleurs qu'aussitôt il arrête.

Hermione elle-même a vu plus de cent fois
Cet amant irrité revenir sous ses lois,
Et, de ses vœux troublés lui rapportant l'hommage,
Soupirer à ses pieds moins d'amour que de rage.
Ainsi n'attendez pas que je puisse aujourd'hui
Vous répondre d'un cœur si peu maître de lui.
Il peut, seigneur, il peut, dans ce désordre extrême,
Épouser ce qu'il hait, et perdre ce qu'il aime.

Et ces hommes que la passion laisse si *peu maîtres d'eux-mêmes* sont précisément ce qu'il nous faut dans la tragédie. On ne sait pas ce qui arrivera, mais on peut s'attendre à tout : l'on espère et l'on craint, et c'est tout ce qu'on veut au théâtre. Le langage de Pyrrhus confirme ce que Pylade vient d'en dire. Se flatte-t-il de toucher le cœur de celle qu'il aime, il promet tout, rien ne lui coûte.

Madame, dites-moi seulement que j'espère;
Je vous rends votre fils, et je lui sers de père.
Je l'instruirai moi-même à venger les Troyens,
J'irai punir les Grecs de vos maux et des miens.
Animé d'un regard, je puis tout entreprendre.
Votre Ilion encor peut sortir de sa cendre;
Je puis, en moins de temps que les Grecs ne l'ont pris,
Dans ses murs relevés couronner votre fils.

Pourquoi ces promesses, si singulières dans la bouche du fils d'Achille, loin de nous blesser, nous paraissent-elles si naturelles? C'est que non-seulement elles tiennent à un caractère déjà annoncé, à la fougue de la jeunesse, à l'enthousiasme de la passion, mais encore c'est qu'elles n'ont rien de contraire à l'héroïsme du guerrier.

Ce n'est point un froid compliment de galanterie, comme celui d'Alexandre à la reine Cléophile, quand il lui dit que c'est pour elle qu'il est venu en vainqueur jusque dans les Indes : on sent trop que cela est faux, et qu'Alexandre n'avait pas besoin de Cléophile pour avoir la fureur de conquérir le monde. Mais qu'un jeune guerrier qui a renversé Troie se fasse un plaisir et une gloire de la relever pour y couronner le fils de sa maîtresse, le fils d'Hector, cette idée peut flatter à fois son amour et sa fierté : on sent qu'il ne promet que ce qu'il pourrait faire, et que la passion parle chez lui le langage de la vérité. Ce que je dis, tout le monde l'a senti comme moi; mais je l'ai détaillé pour répondre à ceux qui font si peu de cas du bon sens, qu'ils le croient même contraire à l'imagination et aux grands effets, pour leur démontrer que la tragédie n'en produit pas un seul qui ne soit fondé sur la raison, que ce qui nous a paru froid et ennuyeux était déraisonnable, que ce qui nous interesse et nous émeut est vrai et sensé.

Ce même Pyrrhus, un moment après, est-il offensé des refus d'Andromaque, ce n'est plus cet homme qui ne demandait seulement qu'à espérer : il ne connaît plus que les extrêmes.

Eh bien! madame, eh bien! il faut vous obéir ;
Il faut vous oublier, ou plutôt vous haïr.
Oui, mes vœux ont trop loin *poussé leur violence*
Pour ne plus s'arrêter que dans l'indifférence.

Songez-y bien. Il faut désormais que mon cœur,
S'il n'aime avec transport, haïsse avec fureur.
Je n'épargnerai rien dans ma juste colère;
Le fils me répondra des mépris de la mère.
La Grèce le demande; et je ne prétends pas
Mettre toujours ma gloire à sauver des ingrats.

Ce sont là les alternatives et les contrastes naturels de la passion. Heureusement qu'en amour il ne s'agit pas souvent d'événement de cette importance, mais le fond est le même; les différences sont relatives. Les femmes qui ont rencontré des hommes vraiment amoureux savent qu'il ne faut qu'un mot pour les faire passer des transports de la joie à ceux de la fureur. Cette vivacité d'imagination, nécessaire pour bien peindre les passions humaines, me rappelle un mot de Voltaire aussi vrai que plaisant. Il exerçait une actrice, et tâchait de lui donner plus de feu qu'elle n'en avait : *Mais, monsieur,* lui dit-elle, *si je jouais ainsi, on me croirait le diable au corps. — Eh! oui, mademoiselle, voilà ce que je vous demande : pour jouer la tragédie et pour la faire, il faut avoir le diable au corps.*

Si l'amour de Pyrrhus est tragique, celui d'Oreste l'est-il moins? Oreste remplit parfaitement l'idée que nous en donnent toutes les traditions mythologiques. Il semble poursuivi par une fatalité invincible : il paraît pressentir les crimes auxquels il est réservé, et qui sont comme attachés à son nom. Sa passion est sombre et forcenée; elle est noircie de cette mélancolie sinistre qui est toujours près du

désespoir. Il ne voit, n'imagine rien que de funeste. Il dit à Pylade, au moment où Hermione se croit sûre d'épouser Pyrrhus :

S'il faut ne te rien déguiser,
Mon innocence enfin commence à me peser.
Je ne sais, de tout temps, quelle injuste puissance
Laisse le crime en paix et poursuit l'innocence.
De quelque part sur moi que je tourne les yeux,
Je ne vois que malheurs qui condamnent les dieux.
Méritons leur courroux, justifions leur haine,
Et que le fruit du crime en précède la peine.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Quand nos états vengés jouiront de nos soins,
L'ingrate de mes pleurs jouira-t-elle moins?
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Tout lui rirait, Pylade; et moi, pour mon partage,
Je n'emporterais donc qu'une inutile rage?
J'irais, loin d'elle encor, tâcher de l'oublier?
Non, non, à mes tourments je veux l'associer.
C'est trop gémir tout seul; je suis las qu'on me plaigne;
Je prétends qu'à mon tour l'inhumaine me craigne,
Et que ses yeux cruels, à pleurer condamnés,
Me rendent tous les noms que je leur ai donnés.

On plaint en effet ce malheureux Oreste plus qu'on ne le condamne; et ce qu'on n'a peut-être pas observé, c'est que l'amitié qui l'unit à Pylade répand sur lui une sorte d'intérêt qui nous porte encore à excuser son crime. On sent confusément qu'un homme à qui il reste un ami peut bien être coupable, mais n'est pas déterminément méchant. On est ému lorsqu'au milieu de ses projets sinistres, résolu d'enlever Hermione au péril de sa

vie, le seul sentiment doux qui lui reste est en faveur de Pylade.

Mais toi, par quelle erreur veux-tu toujours sur toi
Détourner un courroux qui ne cherche que moi?
Assez et trop long-temps mon amitié t'accable :
Évite un malheureux, abandonne un coupable.
Cher Pylade, crois-moi; ta pitié te séduit.
Laisse-moi des périls dont j'attends tout le fruit;
Porte aux Grecs cet enfant que Pyrrhus m'abandonne.
Va-t'en.

Et quelle est la réponse de Pylade? Ce ne sont pas de ces tournures sentencieuses, telles que nous les voyons si souvent dans Corneille. Il ne dit pas: Un véritable ami doit tout sacrifier, jusqu'à son devoir; il ne dit pas: Je sais comme doit agir en pareil cas un ami véritable : l'amitié ne connaît point de dangers, etc. Il montre tout ce qu'il est par un seul mot:

Allons, seigneur, enlevons Hermione.

Un mot tel que celui de Pylade vaut mieux qu'un traité sur l'amitié, comme tous les mots de passion de nos bonnes tragédies valent mieux que ce qu'en disent tous les moralistes. C'est un des grands avantages du genre dramatique; c'est la supériorité de l'action sur le discours; c'est enfin le mot connu de ce Lacédémonien : *Ce qu'il a dit, je le fais.*

Que la réponse d'Oreste est touchante!

J'abuse, cher ami, de ton trop d'amitié.
Mais pardonne à des maux dont toi seul as pitié.

Excuse un malheureux qui perd tout ce qu'il aime,
Que tout le monde hait, et qui se hait lui-même.

Combien de nuances différentes! et toutes sont intéressantes : tout parle au cœur, tout est tragique.

Mais ce qui l'est plus que tout le reste, c'est Hermione. C'est une des plus étonnantes créations de Racine, c'est le triomphe d'un art sublime et nouveau. J'oserai dire à ceux qui refusent à Racine le titre de créateur : Où est le modèle d'Hermione? où avait-on vu, avant Racine, ce développement vaste et profond des replis du cœur humain; ce flux et reflux si continuel et si orageux de toutes les passions qui peuvent bouleverser une âme altière et blessée; ces mouvements opposés et rapides qui se croisent comme des éclairs; ce passage si prompt de toutes les imprécations de la haine à toutes les tendresses de l'amour, des effusions de la joie aux transports de la fureur, de l'indifférence et du mépris affecté au désespoir qui se répand en plaintes, en reproches, en menaces; cette rage tantôt sourde et concentrée, et méditant tout bas toutes les horreurs des vengeances, tantôt forcenée et jetant des éclats terribles? Pyrrhus, poussé à bout par les rigueurs d'Andromaque, paraît-il déterminé à épouser Hermione, de quel ton elle en parle à sa confidente!

Pyrrhus revient à nous! Eh bien! chère Cléone,
Conçois-tu les transports de l'heureuse Hermione?
Sais-tu quel est Pyrrhus? t'es-tu fait raconter
Le nombre des exploits..... Mais qui les peut compter?

Intrépide, et partout suivi de la victoire,
Charmant, fidèle enfin : rien ne manque à sa gloire.

Pyrrhus retourne-t-il à Andromaque, elle se tait, et n'attend qu'Oreste pour lui demander la tête d'un amant parjure. Il commence, en arrivant, par se répandre en protestations.

Elle l'interrompt :

Vengez-moi : je crois tout.

Oreste se résout, quoique avec peine, à la servir, et l'on s'aperçoit de tout ce qu'il lui en coûte pour se porter à l'assassinat, même d'un rival. Malgré ses promesses, elle ne se croit pas assez sûre de lui.

Pyrrhus n'est pas coupable à ses yeux comme aux miens,
Et je tiendrais mes coups bien plus sûrs que les siens.
Quel plaisir de venger moi-même mon injure,
De retirer mon bras teint du sang du parjure,
Et, pour rendre sa peine et mes plaisirs plus grands,
De cacher ma rivale à ses regards mourants!
Ah! si du moins Oreste, en punissant son crime,
Lui laissait le regret de mourir ma victime!
Va le trouver : dis-lui qu'il apprenne à l'ingrat
Qu'on l'immole à ma haine, et non pas à l'état.
Chère Cléone, cours, ma vengeance est perdue,
S'il ignore, en mourant, que c'est moi qui le tue.

Elle aperçoit Pyrrhus. Son premier mouvement est celui de l'espérance; son premier cri est l'ordre de courir après Oreste, et de l'empêcher de rien entreprendre jusqu'à ce qu'il l'ait revue. Pyrrhus avoue tous ses torts, et lui confirme la résolution où il est d'épouser Andromaque. Hermione dissi-

mule d'abord ses ressentiments. Elle se croirait humiliée de paraître trop sensible à cette offense : c'est le dernier effort de l'orgueil qui combat contre l'amour. Elle affecte même de rabaisser ce même héros que tout à l'heure elle élevait jusqu'aux nues. Ses exploits ne sont plus que des cruautés : elle lui reproche la mort du vieux Priam. Pyrrhus lui répond en homme absolument détaché. Il s'applaudit de la voir si tranquille, et de se trouver beaucoup moins coupable qu'il ne le croyait. Il se plaît à croire que leur mariage n'était en effet qu'un arrangement de politique. Mais Hermione ne veut pas lui laisser cette excuse : l'amour irrité ne se contient pas long-temps, et quand Pyrrhus lui dit :

Rien ne vous engageait à m'aimer en effet,

elle éclate et se montre tout entière,

Je ne t'ai point aimé, cruel ! Qu'ai-je donc fait?
J'ai dédaigné pour toi les vœux de tous nos princes;
Je t'ai cherché moi-même au fond de tes provinces;
J'y suis encor malgré tes infidélités,
Et malgré tous mes Grecs, honteux de mes bontés.
Je leur ai commandé de cacher mon injure;
J'attendais en secret le retour d'un parjure.
J'ai cru que tôt ou tard, à ton devoir rendu,
Tu me rapporterais un cœur qui m'était dû.
Je t'aimais inconstant; qu'aurais-je fait, fidèle?
Et même en ce moment où ta bouche cruelle
Vient si tranquillement m'annoncer le trépas,
Ingrat, je doute encore si je ne t'aime pas.

Les reproches amènent bientôt l'attendrissement

et la prière : c'est la marche de la nature. Et comme le changement de ton est marqué !

Mais, seigneur, s'il le faut, si le ciel en colère
Réserve à d'autres yeux la gloire de vous plaire,
Achevez votre hymen, j'y consens ; mais du moins
Ne forcez pas mes yeux d'en être les témoins.
Pour la dernière fois je vous parle peut-être ;
Différez-le d'un jour, demain vous serez maître.

Il y a dans cette demande plusieurs sentiments à la fois, dont une âme agitée ne se rend pas compte, et qui l'occupent tous sans qu'elle y pense. Elle s'est attendrie, et ne veut pas que Pyrrhus, en épousant Andromaque, s'expose à la vengeance des Grecs. Elle ne demande qu'un jour : ce jour éloigne au moins le plus grand des malheurs; et l'éloigner, c'est peut-être le prévenir; l'espérance n'abandonne jamais l'amour. Mais Pyrrhus paraît insensible à cette prière; elle ne veut qu'un jour, et il le refuse. Il ne reste que le désespoir.

Vous ne répondez point?... Perfide, je le voi,
Tu comptes les moments que tu perds avec moi.
Ton cœur, impatient de revoir ta Troyenne,
Ne souffre qu'à regret qu'une autre t'entretienne.
Tu lui parles du cœur, tu la cherches des yeux...
Je ne te retiens plus, sauve-toi de ces lieux.
Va lui jurer la foi que tu m'avais jurée ;
Va profaner des dieux la majesté sacrée.
Ces dieux, ces justes dieux, n'auront pas oublié
Que les mêmes serments avec moi t'ont lié.
Porte au pied des autels ce cœur qui m'abandonne.
Va, cours ; mais crains encor d'y trouver Hermione.

L'amour et la fureur réunis ensemble n'ont

jamais eu un accent plus vrai ni plus effrayant. Il serait infini de détailler tout ce qu'il y a dans ce morceau. L'analyse de cinq ou six rôles des pièces de Racine, faite dans cet esprit, serait une histoire complète de l'amour : jamais on ne l'a ni mieux connu ni mieux peint. Quelle vérité dans ce vers :

Tu comptes les moments que tu perds avec moi !

Comme cette observation est juste! Rien n'échappe à la vue perçante d'une femme qui aime, même dans le trouble de la colère. Elle ne peut se cacher que ses reproches, dès qu'ils sont inutiles, ne font que la rendre importune, et que celui qui en est l'objet compare involontairement ces moments si tristes et si insupportables avec ceux qui l'attendent auprès d'une autre. Et cette expression, *ta Troyenne!* qu'il y a de haine et de dénigrement dans ce mot! Ce ne sont, si l'on veut, que des nuances ; mais c'est la réunion des circonstances, même légères, qui fonde l'illusion de l'ensemble : rien n'est petit dans la peinture des passions. Cette autre expression, *tu lui parles du cœur,* qu'elle est heureuse et neuve! C'est encore la passion qui en trouve de pareilles. *Sauve-toi de ces lieux* pourrait ailleurs être familier : il est relevé par ce qu'il y a de cruel dans l'empressement de quitter Hermione. On ne finirait pas; je m'arrête : et parmi tant de beautés cherchez un mot de trop, un mot à reprendre; il n'y en a point.

Ainsi donc l'amour est vraiment tragique dans Pyrrhus, dans Oreste, dans Hermione; il l'est dif-

féremment dans tous les trois, et prend la teinte de leur différents caractères : ardent et impétueux dans Pyrrhus, sombre et désespéré dans Oreste, altier et furieux dans Hermione. Jamais dans Corneille il n'avait eu aucun de ces caractères. Aussi les effets qu'il produit ici sont en proportion de son énergie; et, ce qui est de l'essence du drame, les changements de situation qui se succèdent dans la pièce naissent de cette fluctuation naturelle aux âmes passionnées, et produisent de ces coups de théâtre qui ne tiennent pas à des événements étrangers ou accidentels, mais dont les ressorts sont dans le cœur des personnages. Pyrrhus, croyant que le péril d'un fils doit résoudre Andromaque à lui donner sa main, refuse Astyanax aux Grecs. Hermione offensée a promis de partir avec Oreste. Celui-ci s'abandonne à la joie : mais dans l'intervalle du premier au second acte, Andromaque a rejeté les offres de Pyrrhus, et dans le moment où Oreste se croit sûr de sa conquête, arrive Pyrrhus.

Je vous cherchais, seigneur : un peu de violence
M'a fait de vos raisons combattre la puissance,
Je l'avoue, et depuis que je vous ai quitté,
J'en ai senti la force et connu l'équité.
J'ai songé comme vous, qu'à la Grèce, à mon père,
A moi-même, en un mot, je devenais contraire;
Que je relevais Troie, et rendais imparfait
Tout ce qu'a fait Achille et tout ce que j'ai fait.
Je ne condamne plus un courroux légitime;
Et l'on vous va, seigneur, livrer votre victime.

Oreste demeure frappé de consternation, et le

spectateur avec lui. Voilà un coup de théâtre; il est d'un maître. L'intérêt croît avec le péril des principaux personnages; et le nœud capital est la résolution que prendra Andromaque. La conduite de Pyrrhus en dépend; celle d'Hermione dépend de Pyrrhus, et celle d'Oreste d'Hermione. Cette dépendance mutuelle est si distincte, qu'elle ne forme point de complication, et le différent degré d'intérêt qu'inspire chaque personnage ne nuit point à l'unité d'objet, parce que tout est subordonné à ce premier intérêt attaché au péril d'Andromaque et de son fils; car il faut (je l'ai déja dit, et je crois devoir le répéter) soigneusement distinguer au théâtre deux sortes d'intérêt que l'on confond trop souvent par une méprise qui a donné lieu à tant de critiques injustes : le premier consiste à désirer le bonheur ou le salut d'un personnage principal; le second; à partager ses malheurs ou excuser ses passions en raison de leur violence. C'est le premier qui fait ici le fond de la pièce; il tient à la personne d'Andromaque, au péril de son fils, qui est sa dernière consolation, à ce grand sentiment de l'amour maternel peint des couleurs les plus touchantes : ce qu'on désire le plus, c'est que son fils soit sauvé. Mais comment pourra-t-elle sauver ce fils, s'il faut que la veuve d'Hector épouse le fils d'Achille? Voilà d'où naît la suspension et l'incertitude, voilà l'intérêt principal. Celui qu'on peut prendre aux passions de Pyrrhus, d'Hermione et d'Oreste, est d'une autre espèce; il ne va qu'à les plaindre ou les excuser plus ou moins, et à se prêter à un certain

point à tous leur mouvements, parce qu'ils sont naturels et vrais; mais on ne désire point que leur amour soit heureux. C'est une règle générale au théâtre, que ce désir n'existe dans le spectateur que lorsque l'amour qu'on lui représente est réciproque, ou qu'il l'a été, parce que alors il peut faire le bonheur des deux amants, comme on l'a vu dans *le Cid*. Ici donc tous les vœux sont pour Andromaque et pour son fils; et il est temps de parler en détail de ce rôle, qui forme un contraste si admirable avec toutes les passions orageuses dont il est environné.

Remarquons d'abord l'avantage des sujets connus. Les noms de Troie, d'Hector, de sa veuve, de son fils, commencent par disposer l'âme à l'attendrissement : ce sont de grandes et mémorables infortunes dont nous avons été occupés dès notre enfance, et que les ouvrages d'Homère et de Virgile nous ont rendues familières. Mais il faut que le poëte sache conserver à ces sujets si connus la couleur qui leur est propre. Et qui jamais y a mieux réussi que Racine ? Quel modèle que ce rôle d'Andromaque ! Comme il est grec ! comme il est antique ! Quelle aimable simplicité, quelle modestie noble et douce, quelle tendresse d'épouse et de mère ! quelle douleur à la fois majestueuse et ingénue ! Comme ses regrets sont touchants et ne sont jamais fastueux ! comme dans ses reproches et dans ses refus elle garde cette modération et cette retenue qui sied si bien à son sexe et au malheur ! comme tout ce rôle est plein de nuances dé-

licates que personne n'avait connues jusqu'alors, plein d'un pathétique pénétrant dont il n'y avait aucun exemple ! Qui est-ce qui n'est pas délicieusement ému de ces vers simples qui descendent si avant dans le cœur, et font couler les larmes de la pitié ?

Je passais jusqu'aux lieux où l'on garde mon fils ;
Puisqu'une fois le jour vous souffrez que je voie
Le seul bien qui me reste et d'Hector et de Troie.
J'allais, seigneur, pleurer un moment avec lui.
Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui.

PYRRHUS.

Ah ! madame, les Grecs, si j'en crois leurs alarmes,
Vous donneront bientôt d'autres sujets de larmes.

ANDROMAQUE.

Et quelle est cette peur dont leur cœur est frappé ?
Seigneur, quelque Troyen vous est-il échappé ?

PYRRHUS.

Leur haine pour Hector n'est pas encore éteinte.
Ils redoutent son fils.

ANDROMAQUE.

Digne objet de leur crainte !
Un enfant malheureux qui ne sait pas encor
Que Pyrrhus est son maître et qu'il est fils d'Hector !

On peut comprendre tout ce que peut sur elle l'intérêt de cet enfant. Lorsque Pyrrhus, las d'être rebuté, revient à l'hymen d'Hermione, et a promis de livrer Astyanax, Andromaque ne craint point de s'abaisser aux pieds d'une rivale qui doit la détester ; elle ne craint pas de s'exposer à son orgueil et à ses mépris. L'amour maternel peut tout supporter et tout ennoblir.

Où fuyez-vous, madame?
N'est-ce pas à vos yeux un spectacle assez doux,
Que la veuve d'Hector pleurant à vos genoux?
Je ne viens point ici, par de jalouses larmes,
Vous envier un cœur qui se rend à vos charmes.
Par une main cruelle, hélas! j'ai vu percer
Le seul où mes regards prétendaient s'adresser!
Ma flamme par Hector fut jadis allumée;
Avec lui dans la tombe elle s'est enfermée.
Mais il me reste un fils... Vous saurez quelque jour,
Madame, pour un fils jusqu'où va notre amour;
Mais vous ne saurez pas, du moins je le souhaite,
En quel trouble mortel son intérêt nous jette,
Lorsque, de tant de biens qui pouvaient nous flatter,
C'est le seul qui nous reste, et qu'on veut nous l'ôter.
Hélas! lorsque, lassés de dix ans de misère,
Les Troyens en courroux menaçaient votre mère,
J'ai su de mon Hector lui procurer l'appui:
Vous pouvez sur Pyrrhus ce que j'ai pu sur lui.
Que craint-on d'un enfant qui survit à sa perte?
Laissez-moi le cacher en quelque île déserte;
Sur les soins de sa mère on peut s'en assurer,
Et mon fils avec moi n'apprendra qu'à pleurer.

Hermione la quitte avec dédain. Pyrrhus entre sur la scène. Céphise exhorte sa maîtresse à tâcher de le fléchir. Andromaque en désespère; elle n'ose même jeter les yeux sur lui. Pyrrhus, qui n'attend qu'un regard et ne l'obtient pas, dit avec emportement:

Allons aux Grecs livrer le fils d'Hector.

A ce mot elle tombe à ses pieds. Il lui reproche son inflexibilité.

Sa grâce à vos désirs pouvait être accordée;

Mais vous ne l'avez pas seulement demandée.
C'en est fait.

ANDROMAQUE.

Ah! seigneur, vous entendiez assez
Des soupirs qui craignaient de se voir repoussés.
Pardonnez à l'éclat d'une illustre fortune
Ce reste de fierté qui craint d'être importune.
Vous ne l'ignorez pas : Andromaque, sans vous,
N'aurait jamais d'un maître embrassé les genoux.

Ce qu'il y a de plus beau dans cette réponse, c'est qu'on sait bien que ce n'est point par fierté qu'elle ne s'est pas abaissée devant Pyrrhus. Celle qui a pu supplier Hermione n'aurait pas été plus fière avec lui ; mais elle tremble d'implorer un homme qui met à ses bienfaits un prix dont elle est épouvantée. Aussi, malgré ses dangers et sa douleur, elle ne lui parle pas même de cet amour dont elle ne peut supporter l'idée ; elle ne cherche à l'émouvoir que par la pitié et la générosité. Cette observation des bienséances est le comble de l'art.

Seigneur, voyez l'état où vous me réduisez.
J'ai vu mon père mort et nos murs embrasés ;
J'ai vu trancher les jours de ma famille entière,
Et mon époux sanglant traîné sur la poussière.
Son fils, seul avec moi, réservé pour les fers...
Mais que ne peut un fils ! je respire, je sers.
J'ai fait plus : je me suis quelquefois consolée
Qu'ici plutôt qu'ailleurs le sort m'eût exilée ;
Qu'heureux dans son malheur, le fils de tant de rois,
Puisqu'il devait servir, fût tombé sous vos lois.
J'ai cru que sa prison deviendrait son asile.
Jadis Priam soumis fut respecté d'Achille.

J'attendais de son fils encor plus de bonté.
Pardonne, cher Hector, à ma crédulité :
Je n'ai pu soupçonner ton ennemi d'un crime ;
Malgré lui-même, enfin, je l'ai cru magnanime.
Ah ! s'il l'était assez pour nous laisser du moins
Au tombeau qu'à ta cendre ont élevé mes soins,
Et que, finissant là sa haine et nos misères,
Il ne séparât point des dépouilles si chères !

Quelle magie de style ! quel charme inexprimable ! Jamais le malheur n'a fait entendre une plainte plus touchante. Pyrrhus en est attendri, et consent encore à sauver Astyanax ; mais il renouvelle avec plus de force que jamais la résolution de l'abandonner aux Grecs, si Andromaque ne consent pas à l'épouser. Il est déterminé à le couronner ou à le perdre : il lui laisse le choix ; et c'est alors que la veuve d'Hector ne trouve qu'un moyen de sauver à la fois son fils et sa gloire : elle épousera Pyrrhus, et en quittant les autels, elle s'immolera sur le tombeau de son premier époux. Elle recommande son fils à la fidèle Céphise.

Fais connaître à mon fils les héros de sa race ;
Autant que tu pourras, conduis-le sur leur trace.
Dis-lui par quels exploits leurs noms ont éclaté,
Plutôt ce qu'ils ont fait que ce qu'ils ont été.
Parle-lui tous les jours des vertus de son père,
Et quelquefois aussi parle-lui de sa mère.
Mais qu'il ne songe plus, Céphise, à nous venger :
Nous lui laissons un maître ; il le doit ménager.
Qu'il ait de ses aïeux un souvenir modeste :
Il est du sang d'Hector, mais il en est le reste ;

Et pour ce reste enfin j'ai moi-même, en un jour,
Sacrifié mon sang, ma haine et mon amour.

L'action désespérée d'Oreste, et le meurtre de Pyrrhus égorgé dans le temple au moment où il reçoit la main d'Andromaque, empêchent cette princesse d'exécuter son funeste dessein. Son sort et celui d'Astyanax paraissent assurés. Mais quelle catastrophe terrible que celle qui termine la destinée d'Oreste et d'Hermione ! Quel moment que celui où cette femme égarée et furieuse lui demande compte du sang qu'elle-même a fait répandre ! On a cité cent fois ces vers fameux :

Mais parle : de son sort qui t'a rendu l'arbitre?
Pourquoi l'assassiner? qu'a-t-il fait? à quel titre?
Qui te l'a dit?

Ce dernier mot est le plus beau peut-être que jamais la passion ait prononcé. Si on osait le comparer au *qu'il mourût*, ce ne serait pas pour rapprocher des choses très-différentes, ce serait pour faire remarquer, dans l'un, le sublime d'un grand sentiment, et dans l'autre, le sublime d'un grande passion. L'un est sans doute d'un plus grand effet au théâtre; il transporte, quand on l'entend; l'autre étonne et confond quand on y réfléchit. Il fallait avoir deviné bien juste à quel excès d'égarement et d'aliénation l'on peut arriver dans une situation comme celle d'Hermione, pour mettre dans sa bouche une pareille question après qu'elle a employé une scène entière à déterminer Oreste à cet attentat, et qu'elle-même depuis ce moment n'a pas

été occupée d'une autre idée ; et cependant ce mot est si vrai, qu'on en est frappé sans en être surpris. Il a d'ailleurs tous les genres de mérite, il fait partie de la catastrophe, il commence la punition d'Oreste, il achève le caractère d'Hermione : c'est le résultat d'une connaissance approfondie des révolutions du cœur humain.

Des situations si fortes doivent nécessairement finir par faire couler le sang ; et ce n'est pas là, suivant l'expression de La Bruyère, *du sang répandu pour la forme*. Une femme qui a pu faire assassiner son amant doit se tuer elle-même : telle est la fin d'Hermione ; et Oreste demeure en proie aux Furies. Ce dénoûment est digne d'un des sujets les plus éminemment tragiques que l'on ait mis sur la scène.

Mais n'y a-t-il point quelques fautes dans ce chef-d'œuvre dramatique ? Il y en a de bien graves, si nous en croyons les auteurs d'un *Dictionnaire historique* qui a paru de nos jours. A l'article *Racine* on lit : *Cette tragédie serait admirable, si les incertitudes de Pyrrhus, le désespoir d'Oreste, les emportements d'Hermione n'en ternissaient la beauté.* L'arrêt est dur, car c'est précisément ce que nous y avons admiré ; il y a plus, c'est que sans ces mêmes choses qui, selon le critique, *ternissent* la pièce, la pièce ne subsisterait pas. Voilà comme les talents sont jugés, même après un siècle ! Je ne ferai pas à Racine et à vous, Messieurs, l'injure de réfuter de telles censures. La vérité est qu'on a blâmé dans le rôle de Pyrrhus deux

vers dont le sentiment est vrai, mais au-dessous de la dignité tragique :

> Crois-tu, si je l'épouse,
> Qu'Andromaque en son cœur n'en sera point jalouse ?

Un autre vers qui est un abus de mots :

> Brûlé de plus de feux que je n'en allumai.

et dans le rôle d'Oreste, cet endroit où il dit à Hermione :

> Prenez une victime
> Que les Scythes auraient dérobée à vos coups,
> Si j'en avais trouvé d'aussi cruels que vous.

Cette comparaison de la cruauté des scythes et de celle d'Hermione est dans le goût des exagérations romanesques. Otez ce peu de fautes et quelques autres moins marquantes d'ailleurs, on peut affirmer que l'on vit pour la première fois dans *Andromaque* une tragédie où chacun des acteurs était continuellement ce qu'il devait être, et disait toujours ce qu'il devait dire. Racine, en étalant sur la scène des peintures si savantes et si expressives de cette inépuisable passion de l'amour, ouvrit une source nouvelle et abondante pour la tragédie française. Cet art que Corneille avait principalement établi sur l'étonnement et l'admiration et sur une nature quelquefois trop idéale, Racine le fonda sur une nature toujours vraie et sur la connaissance du cœur humain. Il fut donc créateur à son tour, comme l'avait été Corneille, avec cette différence que l'édifice qu'avait élevé l'un frappait les yeux

par des beautés irrégulières et une pompe informe, au lieu que l'autre attachait les regards par ces belles proportions et ces formes gracieuses que le goût sait joindre à la majesté du génie.

## SECTION II.

### Britannicus.

« Que le génie est brillant dans sa naissance! quel éclat jettent ses premiers rayons! C'est l'astre du jour qui, partant des bornes de l'horizon, inonde d'un jet de lumière toute l'étendue des cieux. Quel œil n'en est pas ébloui et ne s'abaisse pas comme accablé de la clarté qui l'assaille? Tel est le premier effet du génie; mais cette impression si vive et si prompte s'affaiblit par degrés. L'homme, revenu de son premier étonnement, relève la vue, et ose fixer d'un regard attentif ce que d'abord il n'avait admiré qu'en se prosternant. Bientôt il s'accoutume et se familiarise avec l'objet de son respect: il en vient jusqu'à y chercher des défauts, jusqu'à en supposer même; il semble qu'il ait à se venger d'une surprise faite à son amour-propre, et le génie a tout le temps d'expier par de longs outrages ce moment de gloire et de triomphe que ne peut lui refuser l'humanité qu'il subjugue en se montrant.

» Ainsi fut traité l'auteur d'*Andromaque*. On l'opposa d'abord à Corneille, et c'était beaucoup, si l'on songe à cette admiration si juste et si profonde qu'avait dû inspirer l'auteur du *Cid*, de

*Cinna*, des *Horaces*, demeuré jusqu'alors, sans rival, maître de la carrière et entouré de ses trophées. Sans doute même les ennemis particuliers de ce grand homme virent avec plaisir s'élever un jeune poëte qui allait partager la France et la renommée; mais ces ennemis étaient alors en petit nombre. Sa vieillesse, trop malheureusement féconde en productions indignes de lui, les consolait de ses anciens succès. Au contraire, la supériorité de Racine, dès ce moment si décisive et si éclatante, devait jeter l'effroi parmi tous les aspirants à la palme tragique. L'on conçoit aisément combien un succès tel que celui d'*Andromaque* dut exciter de jalousie, et humilier tout ce qui prétendait à la gloire. A ce parti nombreux des écrivains médiocres qui, sans s'aimer d'ailleurs et sans être d'accord sur tout le reste, se réunissent toujours comme par instinct contre le talent qui les menace, se joignait cette espèce d'hommes qui, emportés par un enthousiasme exclusif, avaient déclaré qu'on n'égalerait pas Corneille, et qui étaient bien résolus à ne pas souffrir que Racine osât les démentir. Ajoutez à tous ces intérêts qui lui étaient contraires cette disposition secrète qui, même au fond, n'est pas tout-à-fait injuste, et qui nous porte à proportionner la sévérité de notre jugement au mérite de l'homme qu'il faut juger : voilà quels étaient les obstacles qui attendaient Racine après *Andromaque*; et quand *Britannicus* parut, l'envie était sous les armes.

» L'envie, cette passion si odieuse et si vile qu'on

ne la plaint pas, toute malheureuse qu'elle est, ne se déchaîne nulle part avec plus de fureur que dans la lice du théâtre. C'est là qu'elle rencontre le talent dans tout l'éclat de sa puissance, et c'est là surtout qu'elle aime à le combattre; c'est là qu'elle l'attaque avec d'autant plus d'avantage, qu'elle peut cacher la main qui porte les coups. Confondue dans une foule tumultueuse, elle est dispensée de rougir; elle a d'ailleurs si peu de choses à faire, et l'illusion théâtrale est si frêle et si facile à troubler, les jugements des hommes rassemblés sont alors dépendants de tant de circonstances dont l'auteur n'est pas le maître, et tiennent quelquefois à des ressorts si faibles, que, toutes les fois qu'il y a eu un parti contre un bon ouvrage de théâtre, le succès en a été troublé ou retardé. Les exemples ne me manqueraient pas; mais quand je n'aurais à citer que celui de *Britannicus* abandonné dans sa nouveauté, n'en serait-ce pas assez?» (*Éloge de Racine.*)

On voit par la préface que l'auteur mit à la tête de la première édition de sa pièce, qu'il ressentit vivement cette injustice. Il n'est que trop ordinaire de faire aux hommes de talent un crime de cette sorte de sensibilité, quoique peut-être il n'y en ait point de plus excusable, ni qui soit plus dans la nature. Sans doute il y aurait beaucoup de philosophie à se détacher entièrement de ses ouvrages, du moment où on les a composés; mais je demanderai à ceux qui connaissent un peu le cœur humain, comment cette froide indifférence peut être

compatible avec la vivacité d'imagination nécessaire pour produire une belle tragédie. Exiger des choses si contradictoires, c'est être à peu près aussi raisonnable que cette femme dont parle La Fontaine, qui voulait un mari *point froid et point jaloux ;* et le fabuliste ajoute judicieusement : *Notez ces deux points-ci.* Je connais l'objection vulgaire, qu'un auteur ne peut pas se juger soi-même. Non, sans doute, quand un ouvrage vient de sortir de ses mains, et même en aucun temps, s'il n'est qu'un homme médiocre : dans ce cas, il n'est pas plus capable de se juger que de bien faire; il ne voit pas au-delà de ce qu'il a fait. Mais une expérience constatée prouve que, passé le moment de la composition, un homme supérieur par le talent et par les lumières se juge aussi bien et même mieux que qui que ce soit. J'en citerai des preuves bien frappantes quand je parlerai de Voltaire. Aujourd'hui, tout ce que je demande, c'est qu'on pardonne à Racine d'avoir eu raison de se fâcher quand ses juges avaient tort de le condamner.

Le public revint bientôt de sa méprise : *Britannicus* resta en possession du théâtre ; et Racine, dans l'édition de ses *OEuvres réunies,* supprima cette première préface : on pardonne aisément l'injustice quand elle est réparée. Il ne l'avait pourtant pas oubliée : on s'en aperçoit à la manière dont il s'exprime sur le sort de cette tragédie. « Voici celle de mes pièces que je puis dire que » j'ai le plus travaillée ; cependant j'avoue que le » succès ne répondit pas d'abord à mes espérances.

» A peine elle parut sur le théâtre, qu'il s'éleva » quantité de critiques qui semblaient la devoir » détruire. Je crus même que sa destinée serait à » l'avenir moins heureuse que celle de mes autres » tragédies; mais enfin il est arrivé à cette pièce ce » qu'il arrivera toujours à des ouvrages qui auront » quelque bonté : les critiques se sont évanouies, » la pièce est demeurée. C'est maintenant celle des » miennes que la cour et la ville revoient le plus » volontiers ; et si j'ai fait quelque chose de solide » et qui mérite quelque louange, la plupart des » connaisseurs demeurent d'accord que c'est ce » même *Britannicus.* » Voltaire ne semble pas s'éloigner de cet avis. Il a dit quelque part : *Britannicus est la pièce des connaisseurs.* Cependant il lui préférait *Athalie* pour le mérite de la création et la sublimité du style, et *Andromaque* et *Iphigénie* pour l'effet théâtral. Mais, dira-t-on, si cet effet est le premier objet de l'art, comment se peut-il qu'il y ait quelque chose que les connaisseurs préfèrent? Je réponds : Rien, sans contredit, lorsqu'à cet effet se joignent les autres sortes de beautés que ce même art comporte, comme dans *Iphigénie* et *Andromaque.* Mais ces connaisseurs distinguent dans un ouvrage ce que la nature du sujet donnait à l'auteur, et ce qu'il n'a pu devoir qu'à lui-même. Nous avons des pièces qui sur la scène font verser beaucoup de larmes, et qui pourtant n'ont pu valoir à leurs auteurs une grande réputation ; par exemple, *Ariane* et *Inès.* Pourquoi? C'est qu'avec de l'intérêt, elles manquent

de beaucoup d'autres qualités qui constituent la perfection dramatique, et la faiblesse des autres productions de ces mêmes auteurs a fait voir qu'un homme d'un talent médiocre, en traitant certaines situations plus aisées à manier que d'autres, et plus facilement intéressantes, pouvait obtenir du succès; au lieu qu'il est d'autres sujets où l'auteur ne peut se soutenir que par une extrême habileté dans toutes les parties de l'art, et par des beautés qui n'appartiennent qu'au grand talent; et de ce genre est *Britannicus.*

Ce qui peut émouvoir la pitié dans cette pièce, c'est l'amour mutuel de Britannicus et de Junie, et la mort du jeune prince; mais l'amour est ici bien moins tragique et d'un effet bien moins grand que dans *Andromaque.* Cependant l'union des deux amants est traversée par la jalousie de Néron; la vie du prince est menacée dès que le caractère du tyran se développe, et sa mort est la catastrophe qui termine la pièce. D'où vient donc qne l'amour y produit des impressions bien moins vives que dans *Andromaque?* Il faut en chercher la raison, et nous verrons que l'étude de la tragédie est en même temps celle du cœur. Je crois avoir remarqué qu'au théâtre l'amour combattu par les obstacles étrangers, quelque intéressant qu'il soit alors, ne l'est jamais autant que par les tourments qui naissent de l'amour même; et comparant ensuite le théâtre à la nature dont il est l'image, j'ai vu que ce rapport était exact, et que les plus grands maux de l'amour n'étaient pas ordinairement ceux

qui lui viennent d'ailleurs, mais ceux qu'il se fait à lui-même. Rien n'est à craindre pour les amants autant que leur propre cœur. Les difficultés, les dangers, l'absence, la séparation, rien n'approche du supplice de la jalousie, du soupçon de l'infidélité, de l'horreur d'une trahison. J'aurai occasion d'appliquer et de développer ce principe quand il s'agira d'examiner pourquoi *Zaïre* et *Tancrède* sont les deux pièces où l'amour est le plus déchirant, et fait couler les larmes les plus abondantes et les plus amères.

Junie et Britannicus sont deux très-jeunes personnes qui s'aiment avec toute la bonne foi, toute la candeur de leur âme. La peinture de leur amour ne peut offrir que des teintes douces : leur passion est ingénue comme leur caractère; ils sont sûrs l'un de l'autre; et si l'artifice de Néron cause à Britannicus un moment d'inquiétude, elle ne peut le porter à rien de funeste, et un moment après il est rassuré. Cet amour n'a donc pas de quoi prendre un très-grand empire sur l'âme des spectateurs, dont on ne peut s'emparer entièrement que par des secousses fortes et multipliées. Aussi la mort de Britannicus, racontée au cinquième acte en présence de Junie, produit plus d'horreur pour Néron que de compassion pour elle; son amour n'a pas occupé assez de place dans la pièce pour que la catastrophe fasse une impression bien vive. Le caractère doux et faible de Junie ne fait rien craindre de sinistre, et le parti qu'elle prend de se mettre au nombre des vestales, quoique assez conforme aux

mœurs et aux convenances, n'est pas un dénoûment très-tragique. Ce cinquième acte est donc la partie faible de l'ouvrage, et c'est ce qui donna le plus de prise aux ennemis de Racine; mais ils fermaient les yeux sur les beautés des quatre premiers; et ces beautés sont telles que, depuis un siècle, elles semblent chaque jour plus senties et excitent plus d'admiration. Les ennemis de l'auteur, pour se consoler du succès d'*Andromaque*, avaient dit qu'il savait en effet traiter l'amour, mais que c'était là tout son talent; que d'ailleurs il ne saurait jamais dessiner des caractères avec la vigueur de Corneille, ni traiter comme lui la politique des cours. Telle est la marche constante des préjugés: l'on se venge du talent qu'on ne peut refuser à un écrivain, en lui refusant par avance celui qu'il n'a pas encore essayé. Burrhus, Agrippine, Narcisse, et surtout Néron, étaient une terrible réponse à ces préventions injustes; mais cette terrible réponse ne fut pas d'abord entendue. Le mérite d'une pièce qui réunissait l'art de Tacite et celui de Virgile échappa au plus grand nombre des spectateurs. Le mot de *politique* n'y est jamais prononcé; mais celle qui règne plus ou moins dans les cours, selon qu'elles sont plus ou moins corrompues, n'a jamais été peinte avec des traits si vrais, si profonds, si énergiques, et les couleurs sont dignes du dessin. Boileau, et ce petit nombre d'hommes de goût qui juge et se tait quand la multitude crie et se trompe, aperçurent dans ce nouvel ouvrage un progrès quant à la diction. Dans celle d'*Andro-*

*maque*, quelque admirable qu'elle soit, il y avait encore quelques traces de jeunesse, quelques vers faibles, ou incorrects, ou négligés. Ici tout porte l'empreinte de la maturité : tout est mâle, tout est fini ; la conception est vigoureuse, et l'exécution sans aucune tache. Agrippine est, comme dans Tacite, avide du pouvoir, intrigante, impérieuse, ne se souciant de vivre que pour régner, employant également à ses fins les vices, les vertus, les faiblesses de tout ce qui l'environne, flattant Pallas pour s'emparer de Claude, protégeant Britannicus pour contenir Néron, se servant de Burrhus et de Sénèque pour adoucir le naturel féroce qu'elle redoute dans son fils, et faire aimer son empire qu'elle partage. Si elle s'intéresse pour l'épouse de Néron, c'est de peur qu'une maîtresse n'ait trop de crédit. Elle met en usage jusqu'à la tendresse maternelle, qu'elle ne sent point, pour regagner Néron qui lui échappe.

Je n'ai qu'un fils : ô ciel, qui m'entends aujourd'hui,
T'ai-je fait quelques vœux qui ne fussent pour lui?
Remords, craintes, périls, rien ne m'a retenue.
J'ai vaincu ses mépris ; j'ai détourné la vue
Des malheurs qui dès lors me furent annoncés ;
J'ai fait ce que j'ai pu : vous régnez, c'est assez.
Avec ma liberté que vous m'avez ravie,
Si vous le souhaitez, prenez encor ma vie,
Pourvu que par ma mort tout le peuple irrité
Ne vous ravisse pas ce qui m'a tant coûté.

Quelle adresse dans ces deux derniers vers! Elle n'ose pas menacer directement Néron : il a déjà pu

la faire arrêter; il peut aller plus loin; il vient de s'expliquer de manière à lui faire entendre qu'il veut secouer le joug : elle craint de mettre le tigre en fureur. C'est à Burrhus qu'elle disait un peu auparavant : Qu'il songe

Qu'en me réduisant à la nécessité
D'éprouver contre lui ma faible autorité,
Il expose la sienne, et que dans la balance
Mon nom peut-être aura plus de poids qu'il ne pense.

Mais ce n'est pas à Néron qu'elle ose dire : Si vous attentez sur moi, craignez pour vous-même. Elle se contente de le lui faire comprendre sans qu'il puisse s'en offenser, et donne à la menace le ton de l'intérêt et de l'amitié.

Mais à peine Néron, qui dissimule encore mieux qu'elle, lui a-t-il dit,

Eh bien donc, prononcez : que voulez-vous qu'on fasse?

elle reprend tout son orgueil dès qu'elle se croit sûre de son pouvoir; elle dicte des lois.

De mes accusateurs qu'on punisse l'audace ;
Que de Britannicus on calme le courroux ;
Que Junie à son gré puisse prendre un époux,
Qu'ils soient libres tous deux, et que Pallas demeure.

Le ressort n'était que comprimé; il agit et s'échappe avec plus d'impétuosité. C'est ainsi qu'un caractère se montre tout entier sur la scène. Et quand Junie, toujours occupée des alarmes inséparables de l'amour, paraît conserver quelque défiance de la sincérité de Néron, avec quelle hauteur Agrippine le lui reproche !

Doutez-vous d'une paix dont je fais mon ouvrage ?
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Il suffit, j'ai parlé, tout a changé de face.

N'est-ce pas là cette politique ordinaire à tous ceux qui jouissent d'un pouvoir emprunté ? Un des moyens de le conserver, c'est de faire qu'on y croie. Le détail où elle entre ensuite avec Junie a un double effet; il fait connaître au spectateur l'ivresse orgueilleuse où s'abandonne Agrippine dans la joie de sa nouvelle faveur, et la profonde dissimulation dont Néron a été capable. Je ne dis rien du style; il est au-dessus des éloges.

Ah ! si vous aviez vu par combien de caresses
Il m'a renouvelé la foi de ses promesses !
Par quels embrassements il vient de m'arrêter !
Ses bras, dans nos adieux, ne pouvaient me quitter.
Sa facile bonté, sur son front répandue,
Jusqu'aux moindres secrets est d'abord descendue.
Il s'épanchait en fils qui vient en liberté
Dans le sein de sa mère oublier sa fierté.
Mais bientôt reprenant un visage sévère,
Tel que d'un empereur qui consulte sa mère,
Sa confidence auguste a mis entre mes mains
Des secrets d'où dépend le destin des humains.

Quelles superbes expressions ! et comme elles sont faites pour donner une haute idée de sa puissance?

Non, il le faut ici confesser à sa gloire,
Son cœur n'enferme point une malice noire ;
Et nos seuls ennemis, altérant sa bonté,
Abusaient contre nous de sa facilité.

Mais enfin, à son tour, leur puissance décline;
Rome encore une fois va connaître Agrippine.
Déjà de ma faveur on adore le bruit.

*On adore le bruit de ma faveur!* Quelle heureuse hardiesse dans le choix des mots! Et cette hardiesse est si bien mesurée, qu'elle paraît toute simple: la réflexion seule l'aperçoit: le poëte se cache sous le personnage.

Enfin, quand Britannicus empoisonné a fait voir tout ce qu'on pouvait attendre de Néron, Agrippine, qui n'a plus rien à ménager, ne songe plus qu'à l'épouvanter de ses fureurs.

Poursuis, Néron: avec de tels ministres,
Par des faits glorieux tu vas te signaler.
Poursuis: tu n'as pas fait ce pas pour reculer.
Ta main a commencé par le sang de ton frère;
Je prévois que tes coups viendront jusqu'à ta mère.
Dans le fond de ton cœur je sais que tu me hais.
Tu voudras t'affranchir du joug de mes bienfaits;
Mais je veux que ma mort te soit même inutile.
Ne crois pas qu'en mourant je te laisse tranquille:
Rome, ce ciel, ce jour que tu reçus de moi,
Partout, à tout moment, m'offriront devant toi.
Tes remords te suivront comme autant de furies;
Tu croiras les calmer par d'autres barbaries.
Ta fureur, s'irritant soi-même dans son cours,
D'un sang toujours nouveau marquera tous tes jours.
Mais j'espère qu'enfin le ciel, las de tes crimes,
Ajoutera ta perte à tant d'autres victimes;
Qu'après t'être couvert de leur sang et du mien,
Tu te verras forcé de répandre le tien;
Et ton nom paraîtra, dans la race future,
Aux plus cruels tyrans une cruelle injure.

Voilà un exemple de cet art si fréquent dans Racine, de donner aux idées les plus fortes l'expression la plus simple. Dire à un homme que son nom sera une injure pour les tyrans est déjà terrible; mais, *pour les plus cruels tyrans une cruelle injure!* je ne crois pas que l'invective puisse imaginer rien au-delà; et pourtant il n'y a rien de trop pour Néron : son nom est devenu celui de la cruauté.

Quelle vérité effrayante dans la peinture de ce monstre naissant! C'est une des productions les plus frappantes du génie de Racine, et une de celles qui prouvent que ce grand homme pouvait tout faire. Néron, comme l'observe fort bien Racine, n'a pas encore assassiné son frère, sa mère, son précepteur; il n'a pas encore mis le feu à Rome; et pourtant tout ce qu'il dit, tout ce qu'il fait dans le cours de la pièce, annonce une âme naturellement atroce et perverse. Mais combien il a fallu de temps pour que l'on reconnût le prodigieux mérite de ce rôle! C'est une obligation que l'on eut à l'inimitable Lekain; et l'ouvrage d'un grand acteur est de mettre à la portée de la multitude ce qui n'était senti que par les connaisseurs. Comme le nom de Néron semble promettre tout ce qu'il y a de plus odieux, et que, dans la nouveauté de *Britannicus*, les têtes étaient encore montées au ton que Corneille avait introduit pendant trente ans, on fut étonné qu'il n'eût pas sans cesse à la bouche des maximes infernales, qu'il ne se glorifiât pas d'être méchant, qu'il eût quelque honte de passer pour empoisonneur. Enfin, *on le trouva*

*trop bon :* c'est le mot dont Racine se sert dans sa préface. Il est vrai qu'il n'a pas la rhétorique du crime; mais il en a bien l'atrocité tranquille et raffinée, la profondeur réfléchie. Examinons sa conduite. Il entend parler de la beauté de Junie : son premier mouvement est de l'enlever avant même de l'avoir vue; et, sur le seul soupçon que Britannicus pourrait bien en être aimé, son premier mot est de dire :

D'autant plus malheureux qu'il aura su lui plaire,
Narcisse, il doit plutôt souhaiter sa colère.
Néron impunément ne sera pas jaloux.

A peine a-t-il vu Junie un moment, et déjà la mort de son rival et de son frère est prononcée dans son cœur. Mais il lui prépare un autre supplice : il veut que Junie elle-même lui dise ou lui fasse entendre qu'il faut renoncer à elle; et, pour l'y forcer, il lui déclare que Britannicus est mort si elle n'obéit pas. On a dit que c'était un petit moyen, et peu digne de la tragédie, de faire cacher Néron pendant l'entrevue des deux amants : cela est vrai; mais je crois qu'ici l'effet relève et justifie le moyen. Le péril est si prochain et si réel, que la scène est tragique; et je n'ai besoin, pour le prouver, que d'en appeler à l'effet du théâtre. Ce moment est celui où l'amour de Britannicus et de Junie devient intéressant, parce qu'il y a de la terreur et de la pitié. Leur situation est cruelle, et l'on ne peut s'empêcher de trembler pour eux quand on se souvient de ces vers terribles de Néron :

Caché près de ces lieux, je vous verrai, madame.
Renfermez votre amour dans le fond de votre âme.
Vous n'aurez point pour moi de langages secrets.
J'entendrai des regards que vous croirez muets,
Et sa perte sera l'infaillible salaire
D'un geste ou d'un soupir échappé pour lui plaire.

Avec ce style et cette situation l'on peut tout ennoblir. Observons, en passant, que l'effet théâtral peut faire pardonner des moyens faux, mais ne les justifie pas; au lieu qu'un moyen commun et petit par lui-même peut être relevé par l'art que l'on met à s'en servir, et n'est plus un défaut.

Néron, sûr de l'amour de Junie pour Britannicus, ne médite plus que des vengeances et des crimes. Il fait arrêter son frère; il donne des gardes à sa propre mère, et s'apercevant, par l'entretien qu'il a eu avec elle, que les droits de Britannicus à l'empire peuvent être une arme contre lui, il ne balance pas un moment, et donne ordre de l'empoisonner. Mais comment! Avec quel sang-froid odieux et quelle fourbe réfléchie! C'est en paraissant se réconcilier avec Agrippine et Britannicus, en prodiguant les caresses, les soumissions, les embrassements; en donnant dans son palais une scène de tendresse filiale :

Gardes, qu'on obéisse aux ordres de ma mère!

Voilà de quelle manière il se prépare au fratricide. Et la voilà bien cette politique des cours corrompues dont Corneille aimait tant à parler : mais ici elle est en action, et non pas en paroles; c'est-à-

dire qu'elle est dans l'imitation théâtrale la même chose qu'en réalité : c'est la perfection de l'art. Néron ne se conduisit pas autrement que Charles IX. A peine Agrippine l'a-t-elle quitté, que sa rage renfermée ne peut plus se contenir : il se croit sûr de Burrhus, parce qu'Agrippine en est mécontente, et c'est devant un homme vertueux qu'il avoue le projet d'un crime, d'un empoisonnement.

Elle se hâte trop, Burrhus, de triompher.
J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer.
. . . . . C'en est trop : il faut que sa ruine
Me délivre à jamais des fureurs d'Agrippine.
Tant qu'il respirera, je ne vis qu'à demi;
Elle m'a fatigué de ce nom ennemi,
Et je ne prétends pas que sa coupable audace
Une seconde fois lui promette ma place.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Avant la fin du jour je ne le craindrai plus.

Parler ainsi à Burrhus, c'est montrer tout Néron. Il n'y a qu'un scélérat consommé qui puisse, sans rougir, se montrer tel qu'il est devant un honnête homme : c'est une preuve qu'il a tout surmonté, même la conscience. Les autres scélérats se démasquent devant des confidents dignes d'eux : il n'y a que Néron qui puisse se démasquer devant Burrhus. Cet exemple est unique au théâtre, et c'est un trait de génie. Mahomet ne cache pas à Zopire sa politique et son ambition; mais il y a de la grandeur dans ses projets, tout criminels qu'ils sont; il espère de gagner Zopire, et il en a les moyens. Ici rien de tout cela. Néron avoue le plus lâche des

forfaits, et n'a nul besoin de Burrhus pour l'exécuter. Cette confidence sans nécessité, et faite pour ainsi dire d'abondance de cœur, serait ailleurs un grand défaut : ici c'est le coup de pinceau d'un grand maître. Il est évident que Néron ne croit pas même faire un crime : c'est à ses yeux la chose du monde la plus simple que d'empoisonner son frère ; et ce qui le prouve, c'est qu'il est tout étonné que Burrhus ne l'approuve pas ; c'est que, dans la scène suivante, il dit à Narcisse, comme la seule chose qui l'arrête :

Ils mettront ma vengeance au rang des parricides.

Ce dernier mot n'est pas d'un tyran, mais d'un monstre.

Ici commence ce grand spectacle si moral et si dramatique, ce combat du vice et de la vertu, sous les noms de Narcisse et de Burrhus, se disputant l'âme de Néron ; et c'est ici que vont se développer ces deux caractères aussi parfaitement tracés que ceux de Néron et d'Agrippine. Burrhus est le modèle de la conduite que peut tenir un homme vertueux, placé par les circonstances auprès d'un mauvais prince et dans une cour dépravée. Il est entouré de passions, d'intérêts, de vices, et les combat de tous côtés. Il ne prononce pas une seule sentence sur la vertu, non plus que Néron sur le crime ; mais il représente l'une dans toute sa pureté, comme Néron représente l'autre dans toute son horreur. Il résiste à l'ambition inquiète d'Agrippine et à la perversité de son maître, et dit la vé-

rité à tous les deux, mais sans ostentation, sans bravade, avec une fermeté noble et modeste, ne cherchant point à offenser et ne craignant point de déplaire. Il parle à l'un comme à son empereur à l'autre comme à la mère de César. Il remplit tous ses devoirs et observe toutes les bienséances. Mais lorsque son coupable élève ose lui découvrir un projet horrible, alors cet homme si calme devient tout de feu : sa tranquillité le rendait grand, son indignation le rend sublime. L'éloquence est dans sa bouche ce qu'est la vertu dans son âme, sans faste, sans effort, mais toute pleine de cette chaleur qui pénètre, de cette vérité qui terrasse, de cette véhémence qui entraîne. Il émeut jusqu'à Néron même, et sort plein d'espérance et de joie, pour aller consommer près de Britannicus une réconciliation qu'il croit sûre. A l'instant même entre Narcisse: au pathétique, à l'enthousiasme d'une belle âme va succéder tout l'art de la bassesse et de la méchanceté; et dans ces deux peintures contrastées l'auteur est également admirable. Mais pour les placer ainsi l'une auprès de l'autre, il fallait être bien sûr de sa force. Plus l'effet de la première était grand et infaillible, plus l'autre était dangereuse. L'expérience du théâtre apprend combien il y a de danger à remplacer tout de suite des sentiments doux et chers, auxquels le spectateur aime à se livrer, par ceux qu'il hait et qu'il repousse. Ceci ne s'applique pas aux scélérats hardis qui ont de l'énergie et de l'élévation, mais aux personnages vils et méprisables; et Narcisse est de ce nom-

bre. Ces sortes de caractères, quelquefois nécessaires dans la tragédie, sont très-difficiles à manier. Le spectateur veut bien haïr, mais il ne veut pas que le mépris se joigne à la haine, parce que le mépris n'a rien de tragique. Voltaire, en blâmant sous ce point de vue les rôles de Félix, de Prusias et de Maxime dans Corneille, cite celui de Narcisse comme le modèle qu'il faut suivre quand on a besoin de personnages de cette espèce. Il admire la scène de Narcisse avec Néron; mais remarquant le peu d'effet qu'elle produit toujours, il croit qu'elle en ferait davantage si Narcisse avait un plus grand intérêt à conseiller le crime. Je ne sais si cette réflexion est bien juste. Sans doute si Narcisse, pour tenir la conduite qu'il tient, avait à surmonter quelqu'un des sentiments de la nature, comme Félix qui se détermine à faire périr son gendre de peur de perdre son gouvernement, la proportion des moyens manquerait. Mais Narcisse, qui cherche à gouverner Néron comme il a gouverné Claude, en flattant ses passions, n'a aucun intérêt à sauver Britannicus. Dans son caractère établi, tous les moyens lui doivent être bons; il ne fait que suivre son naturel bas et pervers; et si la scène entre lui et Néron, malgré la perfection dont elle est, n'est pas, à beaucoup près, applaudie comme celle de Burrhus, c'est que, dans aucun cas, dans aucune supposition, elle ne peut faire le même plaisir; et j'en trouve la raison dans le cœur humain. L'âme vient de s'épanouir en écoutant Burrhus; elle se resserre et se flétrit en

voyant Narcisse. Le rôle qu'il joue est un de ceux qui ne peuvent être supportés, et qui ne peuvent jamais plaire. Ne reprochons pas aux hommes assemblés un sentiment qui leur fait honneur, la répugnance invincible pour ce qui est vil. Ces caractères-là, dans le drame, peuvent être placés pour les moyens, et jamais pour les effets. Le plus grand effort de l'artiste, c'est de les faire tolérer au théâtre, et admirer du connaisseur qui ne juge que l'exécution; et il ne peut en venir à bout qu'en leur donnant au plus haut degré ce que peut avoir un homme bas et méchant, l'artifice et l'adresse. C'est ce que Racine a fait dans le rôle de Narcisse. Quelle entreprise que celle de ramener Néron après l'impression qu'il vient d'éprouver, et que le spectateur a si vivement partagée! Quel chemin il y a du moment où il envoie Burrhus près de son frère pour consommer la réconciliation, à celui où il sort avec Narcisse pour aller empoisonner son rival! Et cependant tel est l'art détestable de Narcisse, ou plutôt tel est l'art admirable du poëte, que cette révolution, l'ouvrage de quelques instants, paraît vraisemblable, naturelle, et même nécessaire. Le venin de la malignité est si habilement préparé, qu'il doit pénétrer l'âme du tyran et l'infecter sans remède. Cette scène étonnante mérite d'être détaillée.

NARCISSE.

Seigneur, j'ai tout prévu pour une mort si juste.
Le poison est tout prêt : la fameuse Locuste
A redoublé pour moi ses soins officieux ;
Elle a fait expirer un esclave à mes yeux ;

Et le fer est moins prompt pour trancher une vie
Que le nouveau poison que sa main me confie.

NÉRON.

Narcisse, c'est assez ; je reconnais ce soin,
Et ne souhaite pas que vous alliez plus loin.

NARCISSE.

Quoi ! pour Britannicus votre haine affaiblie
Me défend.....

NÉRON.

Oui, Narcisse ; on nous réconcilie.

NARCISSE.

Je me garderai bien de vous en détourner,
Seigneur. Mais il s'est vu tantôt emprisonner ;
Cette offense en son cœur sera long-temps nouvelle.
Il n'est point de secrets que le temps ne révèle ;
Il saura que ma main lui devait présenter
Un poison que votre ordre avait fait apprêter.
Les dieux de ce dessein puissent-ils le distraire !
Mais peut-être il fera ce que vous n'osez faire.

NÉRON.

On répond de son cœur, et je vaincrai le mien.

Il a déjà attaqué Néron par la crainte : la crainte n'a pas réussi. Il se retourne sur-le-champ, et l'attaque par la jalousie.

Et l'hymen de Junie en est-il le lien ?
Seigneur, lui faites-vous encor ce sacrifice ?

NÉRON.

C'est prendre trop de soin : quoi qu'il en soit, Narcisse,
Je ne le compte plus parmi mes ennemis.

Ce moment est critique pour Narcisse. Voilà déjà deux attaques repoussées. Il ne perd pas de temps : il cherche à irriter Néron par la jalousie du pouvoir.

Agrippine, seigneur, se l'était bien promis.
Elle a repris sur vous son souverain empire.

NÉRON.

Quoi donc? qu'a-t-elle dit? et que voulez-vous dire?

NARCISSE.

Elle s'en est vantée assez publiquement.

NÉRON.

De quoi?

NARCISSE.

Qu'elle n'avait qu'à vous voir un moment;
Qu'à tout ce grand éclat, à ce courroux funeste,
On verrait succéder un silence modeste;
Que vous-même à la paix souscririez le premier,
Heureux que sa bonté daignât tout oublier.

NÉRON.

Mais, Narcisse, dis-moi, que veux-tu que je fasse?

Remarquons ici la vérité du dialogue et la simplicité de la diction : elle n'est pas au-dessus de la conversation soutenue, et ne devait pas en effet aller au-delà. D'un côté, c'est un scélérat froid et réfléchi, qui ne songe pas à parer son langage; les fripons ne se passionnent guère; de l'autre, un homme intérieurement agité, qui ne répond que par quelques mots pénibles. Toute figure poétique devait disparaître. Nos critiques du jour, qui affectent de ne pas reconnaître d'autre poésie, ne manqueraient pas, si Racine était vivant, de le trouver bien froid et bien faible. « Quels vers, di-
» raient-ils, que ceux-ci?

Agrippine, seigneur, se l'était bien promis.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Elle s'en est vantée assez publiquement.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Mais, Narcisse, dis-moi, que veux-tu que je fasse?

» S'exprimerait-on autrement en prose ? » Et c'est précisément pour cela qu'ils sont excellents, car ils sont ce qu'ils doivent être. Le dernier, tout simple qu'il est, fait trembler; le tigre va se réveiller :

Je n'ai que trop de pente à punir son audace;
Et, si je m'en croyais, ce triomphe indiscret
Serait bientôt suivi d'un éternel regret.
Mais de tout l'univers quel sera le langage?
Sur les pas des tyrans veux-tu que je m'engage,
Et que Rome, effaçant tant de titres d'honneur,
Me laisse, pour tout nom, celui d'empoisonneur?
Ils mettront ma vengeance au rang des parricides.

Ici Narcisse commence à être plus à son aise. Il a voulu sonder l'âme de Néron. Elle s'ouvre, et il voit que la nature n'y a pas jeté un cri, qu'il n'y a pas un remords, pas un sentiment de vertu; que Néron ne fait rien ni pour son frère, ni pour sa mère, ni pour Burrhus, mais seulement qu'il craint encore l'opinion publique, le dernier frein de l'homme pervers et puissant quand il a de l'amour-propre. Néron en a encore, et c'est par son amour-propre même que Narcisse va se ressaisir de lui.

Et prenez-vous, seigneur, leurs caprices pour guides?
Avez-vous prétendu qu'ils se tairaient toujours?
Est-ce à vous de prêter l'oreille à leurs discours?
De vos propres désirs perdrez-vous la mémoire?
Et serez-vous le seul que vous n'oserez croire?
Mais, seigneur, les Romains ne vous sont pas connus.
Non, non; dans leurs discours ils sont plus retenus.
Tant de précaution affaiblit votre règne :
Ils croiront, en effet, mériter qu'on les craigne.

Voilà, de toutes les suggestions, la plus perfide et la plus sûre auprès des mauvais princes; c'est d'irriter en eux l'orgueil du pouvoir. Qui peut savoir combien de fois l'adulation a répété dans d'autres termes ce que dit ici Narcisse? Il ne lui reste plus qu'à rassurer bien pleinement Néron sur l'opinion et les discours des Romains.

Au joug, depuis long-temps, ils se sont façonnés :
Ils adorent la main qui les tient enchaînés.
Vous les verrez toujours ardents à vous complaire :
Leur prompte servitude a fatigué Tibère.
Moi-même, revêtu d'un pouvoir emprunté,
Que je reçus de Claude avec la liberté,
J'ai cent fois, dans le cours de ma gloire passée,
Tenté leur patience, et ne l'ai point lassée.
D'un empoisonnement vous craignez la noirceur?
Faites périr le frère, abandonnez la sœur;
Rome, sur les autels prodiguant les victimes,
Fussent-ils innocents, leur trouvera des crimes.
Vous verrez mettre au rang des jours infortunés
Ceux où jadis la sœur et le frère sont nés.

C'est en effet ce qui arriva après le meurtre d'Agrippine, et l'abjection des Romains est peinte ici avec l'énergique fidélité des crayons de Tacite. Néron, délivré, non pas de ses scrupules, mais de ses craintes, ne se défend plus que bien faiblement.

Narcisse, encore un coup, je ne puis l'entreprendre.
J'ai promis à Burrhus, il a fallu me rendre.
Je ne veux point encore, en lui manquant de foi,
Donner à sa vertu des armes contre moi.
J'oppose à ses raisons un courage inutile;
Je ne l'écoute point avec un cœur tranquille.

Il ne reste donc plus à détruire qu'un reste d'égard pour Burrhus, exprimé de manière à faire voir que les conseils d'un vertueux gouverneur pèsent étrangement à Néron, impatient de secouer toute espèce de joug. C'est l'instant de porter le dernier coup, et Narcisse emploi l'arme si familière aux méchants, la calomnie. Il attribue à Burrhus, à Sénèque, à tous ceux qui s'efforceraient encore de contenir les vices de Néron, les propos les plus injurieux et les plus amers. Cet artifice des flatteurs ne manque presque jamais son effet. Ils mettent dans la bouche de celui qu'ils veulent perdre tout le mépris qu'ils ont au fond du cœur pour le maître qu'ils veulent tromper.

Burrhus ne pense pas, seigneur, tout ce qu'il dit;
Son adroite vertu ménage son crédit;
Ou plutôt ils n'ont tous qu'une même pensée.
Ils verraient par ce coup leur puissance abaissée;
Vous seriez libre alors, seigneur; et devant vous
Ces maîtres orgueilleux fléchiraient comme nous.
Quoi donc! ignorez-vous tout ce qu'ils osent dire?
« Néron, s'ils en sont crus, n'est point né pour l'empire;
» Il ne dit, il ne fait que ce qu'on lui prescrit :
» Burrhus conduit son cœur, Sénèque son esprit.
» Pour toute ambition, pour vertu singulière,
» Il excelle à conduire un char dans la carrière,
» A disputer des prix indignes de ses mains,
» A se donner lui-même en spectacle aux Romains,
» A venir prodiguer sa voix sur un théâtre,
» A réciter des chants qu'il veut qu'on idolâtre;
» Tandis que des soldats, de moments en moments,
» Vont arracher pour lui des applaudissements. »
Ah! ne voulez-vous pas les forcer à se taire?

Pour le coup, il est impossible que Néron résiste à cette adresse infernale. Chaque mot est un trait qui le perce. On le prend à la fois par toutes ses faiblesses; il faut qu'il succombe.

Viens, Narcisse; allons voir ce que nous devons faire.

Il ne dit pas poositivement quel parti il prendra, mais on voit que son parti est déjà pris.

Cette scène est peut-être la plus grande leçon que jamais l'art dramatique ait donnée aux souverains. On assure que l'endroit qui regarde les spectacles fit assez d'impression sur Louis XIV pour le corriger de l'habitude où il était dans sa jeunesse, de représenter sur la scène dans les fêtes de sa cour. C'était une chose de peu d'importance; mais cette scène bien meditée peut donner de tout autres leçons, et, pour ce qui regarde la politique des cours, dont Corneille parle si souvent, et que Fontenelle et tant d'autres prétendent si supérieurement peinte dans *Othon*, je crois que c'est ici qu'il faut la chercher; qu'il n'y en a que quelques traits généraux dans ce petit nombre de vers qu'on a retenus d'*Othon*, pièce que d'ailleurs on lit si peu, mais que le tableau entier se trouve dans les rôles d'Agrippine, de Burrhus et de Narcisse.

Je ne parlerai du beau récit de la mort de Britannicus que pour observer le seul endroit où Racine, égal à Tacite dans tout le reste (et c'est ce qu'on peut dire de plus fort), paraît être resté au-dessous de lui. Il s'agissait de peindre les différentes impres-

sions que produisit sur les courtisans le moment où Britannicus expire empoisonné.

La moitié s'épouvante et sort avec des cris.
Mais ceux qui de la cour ont un plus long usage
Sur les yeux de César composent leur visage.

Peut-être ne désirerait-on rien de plus, si l'on ne connaissait pas le texte de Tacite: *At quibus altior intellectus, resistunt defixi, et Cæsarem intuentes. Mais ceux qui voient plus loin restent immobiles, les yeux attachés sur César.*

Rien n'est plus frappant que cette immobilité absolue dans un événement de cettte nature. Demeurer maître de soi à un semblable spectacle, au point de n'avoir pas un mouvement avant d'avoir vu celui du maître, est le dernier effort de l'habitude de servir, et le sublime de l'esprit de courtisan. C'est ainsi que Tacite sait peindre; mais Racine, un moment après, se rapproche de lui dans ces vers qu'il ne doit point à l'imitation :

Son crime seul n'est pas ce qui me désespère ;
Sa jalousie a pu l'armer contre son frère.
Mais, s'il vous faut, madame, expliquer ma douleur,
Néron l'a vu mourir sans changer de couleur.
Ses yeux indifférents ont déjà la constance
D'un tyran dans le crime endurci dès l'enfance.

Quel nerf d'expression! Tel est dans cent endroits le style de cet homme à qui l'on ne voulait accorder que le talent de peindre l'amour.

Un des caractères du génie, et surtout du génie

dramatique, est de passer d'un sujet à un autre sans s'y trouver étranger, et d'être toujours le même sans se ressembler jamais. Nous avons vu quel pas étonnant Racine avait fait lorsque, malgré le succès d'*Alexandre*, revenant par sa propre force à la nature et à lui-même, il fixa, à l'âge de vingt-sept ans, une époque aussi glorieuse pour la France que pour lui, en offrant dans *Andromaque* un nouveau genre de tragédie. On pouvait dire alors : Quelle distance d'*Alexandre* à *Andromaque !* On peut dire ensuite : Quelle différence d'*Andromaque* à *Britannicus !* On passe dans un monde nouveau, et la Fable et l'Histoire ne sont pas plus loin l'une de l'autre que ces deux pièces. Mais comment, parmi des beautés si sévères, a-t-il pu placer la tendresse ingénue et naïve de deux jeunes amants tels que Britannicus et Junie, et se préserver de ces disparates qui nous ont si souvent blessés dans Corneille ? C'est parce que le sort de ces deux amants qui nous intéressent dépend sans cesse de ces personnages imposants qui se meuvent autour d'eux ; c'est surtout par l'art des nuances et de la gradation insensible des couleurs. Junie n'est que tendre avec Britannicus ; mais quand elle paraît devant Néron, qui lui offre l'empire, elle n'est pas seulement une amante fidèle, elle devient noble ; elle refuse les offres de Néron et le trône du monde, sans faste, sans efforts, avec une modestie touchante ; elle ne brave point Néron, comme tant d'autres n'auraient pas manqué de le faire ; elle ne met point d'orgueil dans ses refus ; elle s'exprime

de manière à se faire estimer de Néron, si Néron pouvait estimer la vertu, et à le fléchir en faveur de Britannicus, s'il était susceptible d'un sentiment honnête et louable. Il l'exhorte à *passer du côté de l'empire*, à oublier Britannicus déshérité par Claude. Elle répond :

Il a su me toucher,
Seigneur, et je n'ai point prétendu m'en cacher.
Cette sincérité, sans doute, est peu discrète ;
Mais toujours de mon cœur ma bouche est l'interprète.
Absente de la cour, je n'ai pas dû penser,
Seigneur, qu'en l'art de feindre il fallût m'exercer.
J'aime Britannicus ; je lui fus destinée:
Quand l'empire devait suivre son hyménée.
Mais ces mêmes malheurs qui l'en ont écarté,
Ses honneurs abolis, son palais déserté,
La fuite d'une cour que sa chute a bannie,
Sont autant de liens qui retiennent Junie.
Tout ce que vous voyez conspire à vos désirs ;
Vos jours, toujours sereins, coulent dans les plaisirs ;
L'empire en est pour vous l'inépuisable source :
Ou si quelque chagrin en interrompt la course,
Tout l'univers, soigneux de les entretenir,
S'empresse à l'effacer de votre souvenir.
Britannicus est seul : quelque ennui qui le presse,
Il ne voit à son sort que moi qui s'intéresse,
Et n'a pour tout plaisir, seigneur, que quelques pleurs
Qui lui font quelquefois oublier ses malheurs.

Ce langage ferme et décent, ce désintéressement généreux, ces pleurs qui consolent un prince infortuné du trône qu'il a perdu, élèvent l'amour de Junie à la dignité de la tragédie. Elle n'est point abaissée devant le maître du monde : ce n'est point

là parler d'amour pour en parler ; c'est l'amour tel que nous le sentons, naturellement mêlé à de grands intérêts, et s'expliquant d'un ton qui ne les dément pas. Tel est le mérite des convenances propres à chaque sujet.

Cet amour n'émeut pas fortement, comme celui d'Hermione ; mais il plaît, il attache, il intéresse, et c'en est assez dans un ouvrage qui produit d'autres effets : l'essentiel était qu'il n'y parût pas déplacé. De même, Britannicus surpris par Néron aux pieds de sa maîtresse offre, à la vérité, une situation qui peut appartenir à la comédie comme à la tragédie. Mais le péril de Britannicus et le caractère connu de Néron relèvent cette situation; et la scène qui en résulte entre les deux rivaux est un modèle de ces contrastes dramatiques où deux caractères opposés se heurtent avec violence, sans que l'un soit écrasé par l'autre. Le dialogue est parfait : on y voit avec plaisir la vivacité libre et fière d'un jeune prince et d'un amant préféré lutter contre l'ascendant du rang suprême et contre l'orgueil féroce d'un tyran jaloux. Le caractère de Britannicus et l'avantage de plaire à Junie le maintiennent dans un état d'égalité devant l'empereur, et le spectateur est toujours content de voir la puissance injuste humiliée. C'est ainsi que, dans cette pièce, les intérêts de la politique et ceux de l'amour se balancent sans se nuire, et que des teintes si différentes se tempèrent les unes par les autres, loin de paraître se repousser.

## SECTION III.

### Bérénice.

On sait que, dans *Bérénice*, Racine lutta contre les difficultés d'un sujet qui n'était pas de son choix; et s'il n'a pu faire une véritable tragédie de ce qui n'était en soi-même qu'une élégie héroïque, il a fait du moins de cette élégie un ouvrage charmant, et tel que lui seul pouvait le faire. On proposa un jour à Voltaire de faire un commentaire de Racine, comme il faisait celui de Corneille. Il répondit ces propres mots : « Il n'y a qu'à mettre au bas de toutes les pages, *beau*, *pathétique*, *harmonieux*, *admirable*, *etc.* » Il se présenta une occasion de faire voir combien ce sentiment était sincère. Il a commenté la *Bérénice* de Racine, imprimée dans un même volume avec celle de Corneille; et quoique *Bérénice* soit la plus faible des pièces dont l'auteur a enrichi le théâtre, le commentateur, en relevant quelques endroits où le style se ressent de la faiblesse du sujet, ne cesse d'ailleurs de faire remarquer dans ses notes l'art infini que le poëte a employé, et les ressources inconcevables qu'il a trouvées dans son talent pour remplir cinq actes avec si peu de chose, et varier, par les nuances délicates de tous les sentiments du cœur, une situation dont le fond est toujours le même. La seule analyse possible d'un sujet si simple porte tout entière sur les détails, et se trouve complète dans les excellentes notes de Voltaire, auxquelles on ne peut

rien ajouter. Voici comme il s'exprime dans la troisième scène du second acte : « La résolution de » l'empereur ne fait attendre qu'une seule scène. Il » peut renvoyer Bérénice avec Antiochus, et la pièce » sera bientôt finie. On conçoit très-difficilement » comment le sujet pourra fournir encore quatre » actes. Il n'y a point de nœud, point d'obstacle, » point d'intrigue. L'empereur est le maître ; il a » pris son parti ; il veut et il doit vouloir que Bérénice parte. Ce n'est que dans ces sentiments inépuisables du cœur, dans le passage d'un mouvement à l'autre, dans le développement des plus » secrets ressorts de l'âme, que l'auteur a pu trouver de quoi fournir la carrière. C'est un mérite » prodigieux, et dont je crois que lui seul était capable. »

On aime d'autant plus à entendre l'auteur de *Zaïre* parler ainsi, qu'on est sûr qu'il ne l'eût pas dit, s'il ne l'avait pas pensé. Je puis ajouter qu'il ne s'excluait pas lui-même du nombre de ceux qui n'auraient pu faire ce qu'ici Racine avait fait. Quand un grand artiste parle de son art, il mesure, même involontairement, ses jugements sur sa force. Ce n'est pas que Voltaire ignorât la sienne ; il savait même qu'au théâtre il avait porté encore plus loin que Racine les effets de la tragédie. Mais il s'agit ici d'une espèce particulière de talent où Racine n'a point d'égal, et qui était nécessaire pour faire *Bérénice* : c'est la connaissance parfaite des replis les plus cachés et les plus intimes d'un cœur tendre, l'art de les peindre avec la vérité la plus pure,

et celui de relever les plus petites choses par le charme inexprimable de ses vers. Le commentateur en remarque un exemble bien frappant; c'est l'endroit où Phénice dit à la reine :

Laissez-moi relever vos voiles détachés,
Et ces cheveux épars dont vos yeux sont cachés.
Souffrez que de vos pleurs je répare l'outrage.

« Rien n'est plus petit que de faire paraître une » suivante qui propose à sa maîtresse de rajuster » son voile et ses cheveux. Otez à ces idées les gra» ces de la diction, il ne reste rien. »

En rapportant cette observation au vers qui suit, j'acheverai de faire sentir combien cet art que le commentateur admire était nécessaire pour amener des beautés propres au sujet. Bérénice répond :

Laisse, laisse, Phénice; il verra son ouvrage.

Ce vers si attendrissant ne manque jamais d'être applaudi : c'est une beauté de sentiment : elle était perdue si l'auteur n'avait pas eu le secret d'ennoblir par la poésie ce que Phénice avait à dire.

A la fin du quatrième acte, le commentateur dit encore : « Cette scène et la suivante, qui semblent » être peu de chose, me paraissent parfaites. Antio» chus joue le rôle d'un homme qui est supérieur » à sa passion. Titus est attendri et ébranlé, comme » il doit l'être, et dans le moment le sénat vient le » féliciter d'une victoire qu'il craint de remporter » sur lui-même. Ce sont des ressorts presque im-

» perceptibles, qui agissent puissamment sur l'âme.
» Il y a mille fois plus d'art dans cette belle sim-
» plicité que dans cette foule d'incidents dont on a
» chargé tant de tragédies. » Citons encore le résultat de ce commentaire. Je ne connais rien de plus intéressant que d'entendre Voltaire parler de Racine. « Je n'ai rien à dire de ce cinquième acte, si-
» non que c'est en son genre un chef-d'œuvre, et
» qu'en le relisant avec des yeux sévères, je suis
» encore étonné qu'on ait pu tirer des choses si
» touchantes d'une situation qui est toujours la
» même ; qu'on ait trouvé encore de quoi attendrir
» quand on paraît avoir tout dit ; que même tout
» paraisse neuf dans ce dernier acte, qui n'est que
» le résumé des quatre précédents. Le mérite est
» égal à la difficulté, et cette difficulté était ex-
» trême. La pièce finit par un *hélas !* Il fallait être
» bien sûr de s'être rendu maître du cœur des
» spectateurs, pour oser finir ainsi. »

*Britannicus* n'avait eu que huit représentations dans sa nouveauté : *Bérénice* en eut quarante. C'est que l'un était de nature à ne pouvoir être apprécié qu'avec le temps, et que l'autre se recommandait d'elle-même par celui de tous les mérites dramatiques qui est à la portée du plus grand nombre, et dont le triomphe est le plus prompt, le plus sûr, le plus difficilement contesté, le don de faire verser des larmes. Cependant, aujourd'hui, qui est-ce qui comparerait *Bérénice* à *Britannicus ?* La place de ces deux ouvrages, fixée par le temps et les connaisseurs, est bien différente, et *Britannicus*

est représenté bien plus souvent que *Bérénice*. Cet exemple, parmi tant d'autres, prouve non-seulement qu'il y a dans les ouvrages d'imagination un mérite bien important attaché au choix du sujet, mais encore que le nombre des représentations d'une pièce nouvelle n'a jamais dû décider de son prix. Ce nombre dépend d'une foule de circonstances, souvent étrangères à la pièce. Une actrice d'une figure aimable, et dont l'organe sera fait pour l'amour, tel qu'était celui de la célèbre Gaussin, attirera la foule à *Bérénice* ; mais tout l'effet tenant à ce seul rôle, si l'exécution n'y répond pas, la pièce n'aura qu'un succès médiocre ; au lieu qu'une tragédie telle que *Britannicus*, une fois établie, se soutient par des beautés toujours plus senties, et gagne toujours à être revue.

Mais où sont ceux qui ont tant répété sans connaissance et sans réflexion que Racine est toujours le même, que tous ses sujets ont les mêmes couleurs et les mêmes traits? Je voudrais bien qu'ils me dissent ce qu'il y a de ressemblance entre *Britannicus* et *Bérénice*. Quelle distance de l'entretien de Néron avec Narcisse aux adieux de Titus et de son amante ! Et qui pourra dire dans laquelle de ces deux compositions Racine a le mieux réussi ? Peut-être rapprochera-t-on *Bérénice* d'*Andromaque*, et dira-t-on que l'amour règne dans tous les deux. Oui ; mais c'est ici qu'il faut reconnaître l'art où excellait l'auteur de rendre cette passion de l'amour si différente d'elle-même dans les tableaux qu'il en trace. Hermione et Bérénice aiment toutes

deux; toutes deux sont abandonnées. Mais l'amour de Bérénice ressemble-t-il à l'amour d'Hermione? Racine avait déployé dans celle-ci tout ce que la passion a de plus funeste, de plus violent, de plus terrible : il développe dans l'autre tout ce que cette passion a de plus tendre, de plus délicat, de plus pénétrant. Dans Hermione il fait frémir : dans Bérénice il fait pleurer. Est-ce là se ressembler? Oui, sans doute, Racine a dans toutes ses tragédies un trait de ressemblance, une manière qui le caractérise; et cette manière, c'est la perfection.

Il ne s'agit pas de prouver ce qui est suffisamment reconnu; mais rien n'est plus propre à le bien faire sentir que la variété des morceaux que j'ai eu occasion de citer, et de ceux que je pourrai citer encore. Ils offrent tous des beautés absolument différentes. Vous avez entendu, par exemple, Hermione et Junie. Prenons quelques vers dans *Bérénice.* Voyons l'enthousiasme de l'amour occupé d'un bonheur prochain, rempli d'un seul objet, et y rapportant tous les autres.

De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur?
Tes yeux ne sont-ils pas tout pleins de sa grandeur?
Ces flambeaux, ce bûcher, cette nuit enflammée,
Ces aigles, ces faisceaux, ce peuple, cette armée,
Cette foule de rois, ces consuls, ce sénat,
Qui tous de mon amant empruntaient leur éclat;
Cette pourpre, cet or que rehaussait sa gloire,
Et ces lauriers encor témoins de sa victoire;
Tous ces yeux qu'on voyait venir de toutes parts
Confondre sur lui seul leurs avides regards;
Ce port majestueux, cette douce présence...

Ciel ! avec quel respect et quelle complaisance
Tous les cœurs en secret l'assuraient de leur foi !
Parle : peut-on le voir sans penser comme moi,
Qu'en quelque obscurité que le sort l'eût fait naître,
Le monde, en le voyant, eût reconnu son maître !

N'est-ce pas là l'ivresse de l'amour qui se persuade si aisément que tout le monde a les mêmes yeux que lui? Bérénice est-elle assez convaincue que tous les cœurs sont à Titus autant que le sien ? On sait que les derniers vers furent appliqués à Louis XIV, alors dans tout l'éclat de sa jeunesse, de sa beauté et de sa gloire. Si c'était une flatterie, il faut avouer qu'elle était bien habilement placée, car qu'y a-t-il de plus naturellement flatteur que l'amour, qui l'est toujours sans le savoir? Nous venons de voir toute sa vérité, tout son abandon dans la joie : il n'en a pas moins dans la douleur. Mais ce n'est plus cette vivacité de mouvement qui entraînait pour ainsi dire les vers ; ils tombent languissamment les uns après les autres, comme les accents de l'affliction, quand elle n'a que ce qu'il lui faut de force pour se plaindre. Pas une inversion, et le retour marqué des mêmes idées et des mêmes mots, parce que dans cette situation il y en a qui reviennent toujours.

Je ne dispute plus. J'attendais, pour vous croire,
Que cette même bouche, après mille serments
D'un amour qui devait unir tous nos moments,
Cette bouche, à mes yeux s'avouant infidèle,
M'ordonnât elle-même une absence éternelle.

Moi-même j'ai voulu vous entendre en ce lieu :
Je n'écoute plus rien, et, pour jamais, adieu !
Pour jamais ! ah ! seigneur, songez-vous en vous-même
Combien ce mot cruel est affreux quand on aime ?
Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous,
Seigneur, que tant de mers me séparent de vous ?
Que le jour recommence, et que le jour finisse
Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice ?
Sans que de tout le jour je puisse voir Titus ?

On reconnaît bien la même femme qui disait tout à l'heure à Titus, lorsqu'elle était bien loin de prévoir son infortune, et qu'elle le revoyait après huit jours d'absence :

Votre deuil est fini, rien n'arrête vos pas ;
Vous êtes seul enfin, et ne me cherchez pas.
J'entends que vous m'offrez un nouveau diadème,
Et ne puis cependant vous entendre vous-même.
Hélas ! plus de repos, seigneur, et moins d'éclat !
Votre amour ne peut-il paraître qu'au sénat ?
Ah ! Titus (car enfin l'amour fuit la contrainte
De tous ces noms que suit le respect et la crainte),
De quel soin votre amour va-t-il s'importuner ?
N'a-t-il que des états qu'il me puisse donner ?
Depuis quand croyez-vous que ma grandeur me touche ?
Un soupir, un regard, un mot de votre bouche,
Voilà l'ambition d'un cœur comme le mien.
Voyez-moi plus souvent, et ne me donnez rien.
Tous vos moments sont-ils dévoués à l'empire ?
Ce cœur, après huit jours, n'a-t-il rien à me dire ?
Qu'un mot va rassurer mes timides esprits !
Mais parliez-vous de moi quand je vous ai surpris ?
Dans vos secrets discours étais-je intéressée,
Seigneur ? Étais-je au moins présente à la pensée !

Le mérite de style (et il est bien rare), c'est de

dire en vers parfaits ce qu'ont senti tous les cœurs qui ont aimé, ce que sentiront tous les cœurs qui aimeront, de le dire sans que les difficultés de la versification amènent un seul mot inutile, un seul hémistiche faible; et le privilége de l'harmonie poétique est de graver dans la mémoire tout ce qu'elle exprime, ce que ne peut faire la meilleure prose. « Quel dieu avait donc donné à Racine cette diction flexible et mélodieuse qui exerce tant d'empire sur l'âme et sur les sens? Faut-il s'étonner que la cour de Louis XIV, cette cour si polie et si brillante, ait admiré ce langage enchanteur qu'on n'avait point encore entendu? Beautés à jamais célèbres, dont les noms sont placés dans nos annales avec ceux des héros de ce siècle fameux, combien vous deviez aimer Racine! Combien vous deviez chérir l'écrivain qui paraissait avoir étudié son art dans votre cœur, qui semblait être dans tous vos secrets, qui vous entretenait de vos penchants, de vos plaisirs, de vos douleurs, en vers aussi doux que la voix de la beauté quand elle prononce l'aveu de la tendresse! Ames sensibles, et presque toujours malheureuses, qui avez un besoin continuel d'émotion et d'attendrissement, c'est Racine qui est votre poëte et qui le sera toujours; c'est lui qui reproduit en vous toutes les impressions dont vous aimez à vous nourrir; c'est lui dont l'imagination amoureuse répond toujours à la vôtre; qui peut en suivre l'activité et les mouvements, en remplir l'avidité insatiable; c'est avec lui que vous aimerez à pleurer, c'est à vous qu'il a confié le dépôt de sa gloire,

et vous le défendrez sans doute, pour prix des larmes qu'il vous fait répandre. » (*Éloge de Racine.*)

## SECTION IV.

### Bajazet.

Racine avait lutté dans *Bérénice* contre un sujet qu'on lui avait prescrit, et il était sorti triomphant de cette épreuve si dangereuse pour le talent, qui veut toujours être libre dans sa marche et se tracer à lui-même la route qu'il doit tenir. *Bajazet* fut un ouvrage de son choix. Les mœurs, nouvelles pour nous, d'une nation avec qui nous avions eu long-temps aussi peu de communication que si la nature l'eût placée à l'extrémité du globe, la politique sanglante du sérail, la servile existence d'un peuple innombrable enfermé dans cette prison du despotisme, les passions des sultanes qui s'expliquent le poignard à la main, et qui sont toujours près du crime et du meurtre, parce qu'elles sont toujours près du danger; le caractère et les intérêts des visirs, qui se hâtent d'être les instruments d'une révolution, de peur d'en être les victimes; l'inconstance ordinaire des Orientaux, et cette servitude menaçante qui rampe aux pieds d'un despote, et s'élève tout à coup des marches du trône pour le frapper et le renverser; voilà le sujet absolument neuf qui s'offrait au pinceau de Racine, à ce même pinceau qui avait si supérieurement colorié le tableau de la cour de Néron, et de Rome dégénérée et avilie sous les Césars. Cette science

des couleurs locales, cet art de marquer un sujet d'une teinte particulière qui avertit le spectateur du lieu où le transporte l'illusion dramatique, le rôle fortement passionné de Roxane, le grand caractère d'Acomat, une exposition regardée par tous les connaisseurs comme le chef-d'œuvre du théâtre dans cette partie; tels sont les principaux mérites qui se présentent dans l'analyse de la tragédie de *Bajazet*. J'expliquerai ensuite ce qui me paraît défectueux dans les autres parties de ce drame; et si ma critique paraît sévère, elle prouvera du moins mon entière impartialité, et que mon admiration pour Racine, en me passionnant pour ses beautés, ne me ferme point les yeux sur ses défauts.

Le détail où j'entrerai sur la première scène a pour objet principal de faire voir que Racine a très-bien connu ce devoir essentiel du poëte dramatique, d'être un peintre fidèle des mœurs. Nous avons vu comme il a peint les Romains dans *Britannicus*; nous verrons bientôt comme il peint les Juifs dans *Athalie*: voyons comme il peint les Turcs dans *Bajazet*. Je cite de préférence ces trois tableaux si différents, parce qu'ils lui appartiennent en propre, et qu'ils n'ont point été surpassés. Je n'insiste pas sur la peinture des mœurs grecques; d'autres que lui les ont très-bien peintes, et particulièrement l'auteur d'*Oreste*, qui peut-être même en ce genre a été plus loin que lui.

ACOMAT.

Viens, suis-moi. La sultane en ce lieu doit se rendre;
Je pourrai cependant te parler et t'entendre.

OSMIN.

Et depuis quand, seigneur, entre-t-on dans ces lieux,
Dont l'accès était même interdit à nos yeux?
Jadis une mort prompte eût suivi cette audace.

Le secret impénétrable du sérail est déjà caractérisé, et la curiosité excitée. La réponse d'Acomat va l'augmenter.

Quand tu seras instruit de tout ce qui se passe,
Mon entrée en ces lieux ne te surprendra plus.
Mais laissons, cher Osmin, les discours superflus.
Que ton retour tardait à mon impatience!
Et que d'un œil content je te vois dans Bysance!
Instruis-moi des secrets que peut t'avoir appris
Un voyage si long, pour moi seul entrepris.
De ce qu'ont vu tes yeux, parle en témoin sincère;
Songe que du récit, Osmin, que tu vas faire,
Dépendent les destins de l'empire ottoman.
Qu'as-tu vu dans l'armée, et que fait le sultan?

On conçoit déjà toute l'importance du sujet, et le spectateur n'en sera instruit que parce qu'il faut bien que le visir le soit. C'est donc une explication nécessaire, et non pas une conversation indifférente, où les acteurs ne parlent que pour le spectateur. Toutes les scènes d'une tragédie doivent contenir une action et avoir un objet marqué. On s'est cru trop souvent dispensé de ce devoir dans l'exposition, et quand on parvient à le remplir, le mérite en est plus grand. Ici Osmin ne fait que d'arriver : il faut qu'il rende compte au visir d'un voyage entrepris par son ordre. Le visir ne l'écoute qu'en attendant la sultane dans l'intérieur du sé-

rail, jusqu'alors inaccessible. Ce que va dire Osmin doit décider du sort de l'empire; l'action commence avec la pièce, et l'on ne peut en moins de vers annoncer de plus grands intérêts.

Babylone, seigneur, à son prince fidèle,
Voyait, sans s'étonner, notre armée autour d'elle;
Les Persans rassemblés marchaient à son secours,
Et du camp d'Amurat s'approchaient tous les jours.
Lui-même, fatigué d'un long siége inutile,
Semblait vouloir laisser Babylone tranquille;
Et, sans renouveler ses assauts impuissants,
Résolu de combattre, attendait les Persans.
Mais, comme vous savez, malgré ma diligence,
Un long chemin sépare et le camp et Bysance.
Mille obstacles divers m'ont même traversé,
Et je puis ignorer tout ce qui s'est passé.

Ce détail si simple n'est pas mis sans dessein. D'après ce que dit Osmin des retardements qu'il a éprouvés, on ne sera pas surpris que, dans la même journée, Orcan vienne apporter la nouvelle de la victoire d'Amurat. Un premier acte doit être fait de manière à fonder et motiver tout ce qui suit.

Que faisaient cependant nos braves janissaires?
Rendent-ils au sultan des hommages sincères?
Dans le secret des cœurs, Osmin, n'as-tu rien lu?
Amurat jouit-il d'un pouvoir absolu?

Ces questions d'Acomat préparent à de grands projets. Il n'y a pas jusqu'ici un mot inutile et qui n'attire une grande attention.

Amurat est content, si nous le voulons croire,
Et semblait se promettre une heureuse victoire.

Mais en vain par ce calme il croit nous éblouir :
Il affecte un repos dont il ne peut jouir.
C'est en vain que, forçant ses soupçons ordinaires,
Il se rend accessible à tous les janissaires ;
Il se souvient toujours que son inimitié
Voulut de ce grand corps retrancher la moitié,
Lorsque, pour affermir sa puissance nouvelle,
Il voulait, disait-il, sortir de leur tutelle.
Moi-même, j'ai souvent entendu leurs discours ;
Comme il les craint sans cesse, ils le craignent toujours.
Ses caresses n'ont point effacé cette injure.
Votre absence est pour eux un sujet de murmure ;
Ils regrettent le temps, à leur grand cœur si doux,
Lorsque, assurés de vaincre, ils combattaient sous vous.

On reconnaît à ces traits cette milice impérieuse et effrénée qui fut toujours redoutable à ses maîtres, accoutumée à décider de leur sort, également à craindre pour eux, soit qu'elle méprisât leur faiblesse, soit qu'elle redoutât leur fermeté, et qu'enfin l'on ne pouvait contenir que par l'ascendant que donnent la victoire et la renommée. On voit qu'une haine secrète, une jalousie et une défiance réciproques règnent entre eux et le sultan. Leur estime et leur affection pour Acomat donnent une haute idée de ce visir, et montrent un homme capable des grands projets qu'il va nous révéler. Tout se prépare par degrés, et comme l'âme d'un vieux guerrier s'enflamme tout à coup au récit d'Osmin !

Quoi ! tu crois, cher Osmin, que ma gloire passée
Flatte encore leur valeur et vit dans leur pensée
Crois-tu qu'ils me suivraient encore avec plaisir,
Et qu'ils reconnaîtraient la voix de leur visir ?

OSMIN.

Le succès du combat règlera leur conduite.
Il faut voir du sultan la victoire ou la fuite.
Quoique à regret, seigneur, ils marchent sous ses lois,
Ils ont à soutenir le bruit de leurs exploits.
Ils ne trahiront point l'honneur de tant d'années;
Mais enfin le succès dépend des destinées.
Si l'heureux Amurat, secondant leur grand cœur,
Aux champs de Babylone est déclaré vainqueur,
Vous les verrez, soumis, rapporter dans Bysance
L'exemple d'une aveugle et basse obéissance.
Mais si dans le combat le destin plus puissant
Marque de quelque affront son empire naissant,
S'il fuit, ne doutez point que, fiers de sa disgrâce,
À la haine bientôt ils ne joignent l'audace,
Et n'expliquent, seigneur, la perte du combat
Comme un arrêt du ciel qui réprouve Amurat.

Toute l'histoire des Turcs prouve combien ils sont ici fidèlement représentés. La destinée des empereurs ottomans a toujours dépendu plus ou moins de leurs succès dans la guerre, des intrigues de leurs ministres, et des mouvements du peuple et des janissaires. Cette nation féroce et fanatique, à la fois esclave et conquérante, animée d'une haine religieuse contre tout ce qui n'est pas musulman, semblait ne vouloir pour maîtres que ceux qui, en faisant trembler les autres peuples, la faisaient trembler elle-même. La crainte et le fanatisme sont les seuls ressorts d'un gouvernement qui n'est pas fondé sur les lois. Les sultans n'étaient obéis qu'en se faisant redouter et de leurs sujets et de leurs ennemis. Une défaite les faisait mépriser,

ébranlait leur trône et exposait leur vie. Le dogme de la fatalité, établi par la croyance générale, autorisait à penser qu'un prince malheureux à la guerre était condamné par le ciel. Toutes ces notions politiques et religieuses auraient pu fournir à Racine de très-beaux vers qu'il ne s'est pas permis, parce qu'ils n'auraient été faits que pour les spectateurs, et qu'ils auraient exprimé des idées trop familières aux personnages pour qu'ils dussent prendre la peine de les développer. Il se contente de les faire parler conformément à ces idées reçues, quand il dit:

> Ne doutez point...
> Qu'ils n'expliquent, seigneur, la perte du combat
> Comme un arrêt du ciel qui réprouve Amurat.

Si Osmin eût voulu dire pourquoi, c'eût été le poëte français qui aurait parlé; car il y en avait assez entre des Turcs qui s'entendent. Ce n'est pas que des détails de cette nature ne puissent ailleurs être bien amenés; mais ils seraient déplacés dans une scène telle que celle-ci, dont l'importance ne permet pas un mot qui ne soit absolument nécessaire. Racine s'en est tenu au trait qui peint les mœurs, et a joint encore à ce mérite celui qui n'appartient qu'aux grands écrivains, de s'interdire les beautés hors de place. Osmin continue:

> Cependant, s'il en faut croire la renommée,
> Il a depuis trois mois fait partir de l'armée
> Un esclave chargé de quelque ordre secret.
> Tout le camp interdit tremblait pour Bajazet.

On craignait qu'Amurat, par un ordre sévère,
N'envoyât demander la tête de son frère.

ACOMAT.

Tel était son dessein : cet esclave est venu;
Il a montré son ordre, et n'a rien obtenu.

OSMIN.

Quoi ! seigneur, le sultan reverra son visage
Sans que de vos respects il lui porte ce gage ?

ACOMAT.

Cet esclave n'est plus : un ordre, cher Osmin,
L'a fait précipiter dans le fond de l'Euxin.

OSMIN.

Mais le sultan, surpris d'une trop longue absence,
En cherchera bientôt la cause et la vengeance.
Que lui répondrez-vous?

La tête de Bajazet demandée, la mort de cet esclave, la désobéissance formelle d'Acomat, tout fait pressentir la révolution qu'on médite dans le sérail, et prépare en même temps les vengeances d'Amurat, dont Orcan, dans la suite de la pièce, sera l'exécuteur. Chaque mot contient le germe des événements qui doivent éclore, et la politique d'Acomat va se montrer tout entière.

Peut-être avant ce temps
Je saurai l'occuper de soins plus importants.
Je sais bien qu'Amurat a juré ma ruine;
Je sais, à son retour, l'accueil qu'il me destine.
Tu vois, pour m'arracher du cœur de ses soldats,
Qu'il va chercher sans moi les siéges, les combats :
Il commande l'armée; et moi, dans une ville,
Il me laisse exercer un pouvoir inutile.
Quel emploi, quel séjour, Osmin, pour un visir !
Mais j'ai plus dignement employé ce loisir.

J'ai su lui préparer des craintes et des veilles,
Et le bruit en ira bientôt à ses oreilles.

OSMIN.

Quoi donc? qu'avez-vous fait?

ACOMAT.

J'espère qu'aujourd'hui
Bajazet se déclare, et Roxane avec lui.

OSMIN.

Quoi! Roxane, seigneur, qu'Amurat a choisie
Entre tant de beautés dont l'Europe et l'Asie
Dépeuplent leurs états et remplissent sa cour?
Car on dit qu'elle seule a fixé son amour;
Et même il a voulu que l'heureuse Roxane,
Avant qu'elle eût un fils, prît le nom de sultane.

La réponse d'Acomat va faire connaître sucessivement tous les personnages, leur caractère et leurs intérêts, et cette explication est naturellement amenée, car Osmin, absent depuis long-temps, ignore tout ce qui se passe, et Acomat parle à son confident intime, à un homme qui lui est dévoué et nécessaire.

Il a fait plus pour elle, Osmin; il a voulu
Qu'elle eût dans son absence un pouvoir absolu.
Tu sais de nos sultans les rigueurs ordinaires.
Le frère rarement laisse jouir ses frères
De l'honneur dangereux d'être sortis d'un sang
Qui les a de trop près approchés de son rang.
L'imbécile Ibrahim, sans craindre sa naissance,
Traîne, exempt de péril, une éternelle enfance;
Indigne également de vivre et de mourir,
On l'abandonne aux mains qui daignent le nourrir.

Il n'est pas question d'Ibrahim dans la pièce. L'auteur n'a placé ici son portrait que pour former un

constraste qui fasse ressortir davantage le personnage de Bajazet; et ce portrait est fini en quatre vers, qui sont au nombre des plus beaux de notre langue. C'est un modèle de la véritable force de style, qui consiste à réunir la plus grande étendue d'idées avec une plus grande précision de mots. Il n'y en a pas un qui ne porte coup. Boileau citait souvent ces quatre vers comme une preuve que Racine possédait encore plus que lui le style satirique.

L'autre, trop redoutable et trop digne d'envie,
Voit sans cesse Amurat armé contre sa vie.
Car enfin Bajazet dédaigna de tout temps
La molle oisiveté des enfants des sultans.
Il vint chercher la guerre au sortir de l'enfance,
Et même en fit sous moi la noble expérience.
Toi-même tu l'as vu courir dans les combats,
Emporter après lui tous les cœurs des soldats,
Et goûter, tout sanglant, le plaisir et la gloire
Que donne aux jeunes cœurs la première victoire.

Il fallait disposer le spectateur en faveur de Bajazet, destiné, dans le plan de la pièce, à ne jouer qu'un rôle purement passif. Ce qu'on en dit ici commence à intéresser pour lui; et dans la suite on le verra sans cesse ne demander que des armes et les moyens de s'en servir. Sous ce rapport, le rôle de Bajazet est tout ce qu'il devait être.

Mais, malgré ses soupçons, le cruel Amurat,
Avant qu'un fils naissant eût rassuré l'état,
N'osait sacrifier ce frère à sa vengeance,
Ni du sang ottoman proscrire l'espérance.

Ainsi donc, pour un temps, Amurat désarmé
Laissa dans le sérail Bajazet enfermé.
Il partit, et voulut que, fidèle à sa haine,
Et des jours de son frère arbitre souveraine,
Roxane, au moindre bruit, et sans autres raisons,
Le fît sacrifier à ses moindres soupçons.

Acomat met ici le spectateur dans le secret de la politique sanguinaire des sultans, et des raisons qui ont arrêté quelque temps la cruauté jalouse d'Amurat. On devine aussi ce que la suite de la pièce confirmera, qu'il a été averti des complots qui se tramaient dans le sérail. L'ordre qu'il avait envoyé de faire périr Bajazet en est une preuve, et quand on verra Roxane elle-même tuée par Orcan, l'on concevra sans étonnement que le sultan a été instruit de son infidélité. Tous les ressorts de la pièce sont dans cette première scène.

Pour moi, demeuré seul, une juste colère
Tourna bientôt mes vœux du côté de son frère.
J'entretins la sultane, et, cachant mon dessein,
Lui montrai d'Amurat le retour incertain,
Les murmures du camp, la fortune des armes :
Je plaignis Bajazet, je lui vantai ses charmes,
Qui, par un soin jaloux, dans l'ombre retenus,
Si voisins de ses yeux, leur étaient inconnus.
Que te dirai-je enfin? La sultane éperdue
N'eut plus d'autres désirs que celui de sa vue.

*Ses charmes ;* cette expression est remarquable. Partout ailleurs que dans cette pièce, Racine ne s'en serait pas servi, et je n'en connais même aucun autre exemple, si ce n'est dans la Fable. On dit bien

d'un homme qu'il est charmant, mais on ne parle guere de ses *charmes* : c'est une expression que notre langue a réservée pour les femmes, tant les nuances du langage tiennent aux mœurs. Celles du sérail autorisent l'expression de Racine : on sentira aisément, sans que j'en dise les raisons, qu'on peut parler *des charmes* d'un homme dans un pays où les femmes sont esclaves et renfermées.

OSMIN.

Mais pouvaient-ils tromper tant de jaloux regards,
Qui semblent mettre entre eux d'invincibles remparts?

ACOMAT.

Peut-être il te souvient qu'un récit peu fidèle
De la mort d'Amurat fit courir la nouvelle.
La sultane, à ce bruit, feignant de s'effrayer,
Par des cris douloureux eut soin de l'appuyer.
Sur la foi de ses pleurs, ses esclaves tremblèrent;
De l'heureux Bajazet les gardes se troublèrent;
Et les dons achevant d'ébranler leur devoir,
Leurs captifs, dans ce trouble, osèrent s'entrevoir.

Avec quelle mesure et quel choix d'expressions l'auteur a rendu ces détails si difficiles et si nécessaires pour fonder les liaisons de Bajazet et de Roxane dans une demeure où il ne devait pas leur être possible de communiquer ensemble! Tout est motivé, tout est vraisemblable. Mais combien il fallait d'art et d'invention pour arranger si bien toutes ces circonstances, qu'il ne reste pas une objection à faire! La multitude ne se rend pas ordinairement si difficile sur tous ces moyens de l'avant-scène; elle reçoit sans peine tout ce qu'on lui

présente, et le vulgaire des auteurs ne manque pas d'en profiter. Mais celui qui voit plus loin que le moment présent et qui travaille pour les connaisseurs et la postérité, ne néglige pas l'espèce de mérite qui est la moins sentie, et quand le temps de la justice est arrivé, ce soin, qui n'appartient qu'au vrai talent, fait un poids dans la balance.

Roxane vit le prince ; elle ne put lui taire
L'ordre dont elle seule était dépositaire.
Bajazet est aimable ; il vit que son salut
Dépendait de lui plaire, et bientôt il lui plut.
Tout conspirait pour lui : ses soins, sa complaisance ;
Ce secret découvert et cette intelligence,
Soupirs d'autant plus doux qu'il les fallait céler,
L'embarras irritant de ne s'oser parler,
Même témérité, périls, craintes communes,
Lièrent pour jamais leurs cœurs et leurs fortunes.
Ceux même dont les yeux les devaient éclairer,
Sortis de leur devoir, n'osèrent y rentrer.

Un commentateur de Racine a trouvé ces vers déplacés dans la bouche d'Acomat. Il ne s'est pas aperçu qu'ils étaient non-seulement convenables, mais absolument nécessaires. Ce vers,

L'embarras irritant de ne s'oser parler,

nous apprend ce qu'il est très-important de savoir, que Bajazet et Roxane ne se sont vus qu'avec la plus grande contrainte. Quoiqu'on ait enfreint un moment les lois terribles du sérail au bruit de la mort d'Amurat, il serait trop peu vraisemblable que depuis elles eussent été si long-temps et si ou-

vertement violées; cela serait trop contraire aux mœurs; et, de plus, donnerait d'étranges soupçons sur le commerce amoureux du prince avec la sultane. Enfin, une troisième raison, plus forte que toutes les autres, c'est qu'à moins de cette difficulté de se voir et de se parler, on ne concevrait pas ce que va dire Acomat, que Roxane s'est servie d'Atalide pour communiquer, par son entremise, avec Bajazet. Une sultane favorite ne pouvait, sans se perdre, le voir et l'entretenir habituellement, et si dans la pièce elle prend ce parti, c'est que l'instant de la révolution est arrivé, et qu'elle ne veut la consommer qu'après s'être assurée par elle-même du cœur de l'amant qu'elle va couronner. Toutes ces convenances étaient indispensables; elle tiennent au nœud de l'intrigue, qui est la passion secrète et mutuelle de Bajazet et d'Atalide, et la rivalité de cette princesse et de la sultane. Les vers qu'on vient d'entendre sont nécessaires pour fonder ces convenances, et c'est un commentateur de Racine qui n'y aperçoit que *des détails amoureux vus avec trop de finesse, et qui ne conviennent pas au caractère d'Acomat!* On ne peut pas du moins faire le même reproche au commentateur : on ne l'accusera pas de *voir avec trop de finesse.* Achevons l'examen de cette scène, qui va prouver ce que je viens de dire.

Quoi! Roxane, d'abord leur découvrant son âme,
Osa-t-elle à leurs yeux faire éclater sa flamme?

ACOMAT.

Ils l'ignorent encore; et, jusques à ce jour,

Atalide a prêté son nom à cet amour.
Du père d'Amurat Atalide est la nièce,
Et même, avec ses fils partageant sa tendresse,
Elle a vu son enfance élevée avec eux.
Du prince, en apparence, elle reçoit les vœux;
Mais elle les reçoit pour les rendre à Roxane,
Et veut bien sous son nom qu'il aime la sultane.
Cependant, cher Osmin, pour s'appuyer de moi,
L'un et l'autre ont promis Atalide à ma foi.

On pourrait demander comment Atalide a plus de facilité pour un commerce secret avec Bajazet que n'en aurait Roxane. Atalide nous l'apprend dans l'acte suivant. Elle a été élevée avec Bajazet, et la mère de ce prince le lui destinait pour époux. Depuis la mort de cette princesse, cet hymen a été rompu, et on les a séparés l'un de l'autre; mais leur intelligence a continué secrètement, et l'on conçoit que cette jeune parente de Bajazet, protégée par Roxane, pouvait être surveillée avec moins de rigueur que la favorite d'Amurat. Osmin, sur ce que dit Acomat du mariage projeté entre Atalide et lui, s'écrie avec surprise :

Quoi! vous l'aimez, seigneur?

C'est ici que le vizir achève de déployer toute l'austérité de son caractère.

Voudrais-tu qu'à mon âge
Je fisse de l'amour le vil apprentissage?
Qu'un cœur qu'ont endurci la fatigue et les ans
Suivît d'un vain plaisir les conseils imprudents?
C'est par d'autres attraits qu'elle plaît à ma vue;
J'aime en elle le sang dont elle est descendue.

Par elle Bajazet, en m'approchant de lui,
Me va, contre lui-même, assurer un appui.

Les vers qui suivent, et qui sont encore un détail des mœurs ottomanes, ne sont pourtant pas ici dans cette seule vue : ils servent à fonder les défiances que témoigne Acomat de ce même Bajazet qu'il sert avec tant de zèle ; défiances qui peuvent étonner avec quelque raison.

Un visir aux sultans fait toujours quelque ombrage ;
A peine ils l'ont choisi, qu'ils craignent leur ouvrage.
Sa dépouille est un bien qu'ils veulent recueillir,
Et jamais leurs chagrins ne nous laissent vieillir.
Bajazet aujourd'hui m'honore et me caresse :
Ses périls tous les jours réveillent sa tendresse.
Ce même Bajazet, sur le trône affermi,
Méconnaîtra peut-être un inutile ami :
Et moi, si mon devoir, si ma foi ne l'arrête,
S'il ose quelque jour me demander ma tête.....
Je ne m'explique point, Osmin ; mais je prétends
Que du moins il faudra la demander long-temps.
Je sais rendre au sultan de fidèles services ;
Mais je laisse au vulgaire adorer leurs caprices,
Et ne me pique point du scrupule insensé
De bénir mon trépas quand ils l'ont prononcé.

Combien de vérités historiques dans ces vers ! La fin tragique de presque tous les visirs ; leur depouille portée au trésor des sultans, qui ont le droit d'hériter de quiconque a été chargé d'une administration ; la coutume d'envoyer le lacet à ces victimes du despotisme, de *leur demander leur tête*, suivant l'expression du poëte, et le dévoûment religieux des Turcs, qui leur fait regarder la

volonté du sultan comme un ordre du ciel; je demande si un homme qui ne connaîtrait cette partie des mœurs turques que par les vers de Racine n'en aurait pas une idée très-fidèle; et la pièce est pleine de morceaux semblables.

Voilà donc de ces lieux ce qui m'ouvre l'entrée,
Et comme enfin Roxane à mes yeux s'est montrée.
Invisible d'abord, elle entendait ma voix,
Et craignait du sérail les rigoureuses lois.
Mais enfin, bannissant cette importune crainte
Qui dans nos entretiens jetait trop de contrainte,
Elle-même a choisi cet endroit écarté,
Où nos cœurs à nos yeux parlent en liberté.
Par un chemin obscur une esclave me guide,
Et..... Mais on vient. C'est elle et sa chère Atalide.

Cette scène est d'une étendue peu ordinaire au théâtre; elle a plus de deux cents vers; elle n'est point passionnée; ce n'est qu'une simple exposition, c'est-à-dire ce qu'on entend avec le moins d'intérêt, et ce que la plupart des spectateurs, aujourd'hui surtout, voudraient qu'on abrégeât le plus qu'il est possible; et cependant elle ne paraît pas trop longue, parce qu'il n'y a rien d'inutile. On a vu tout ce qu'elle contient de choses : il serait bien plus long de détailler les beautés du style. Un commentaire fait dans cet esprit tiendrait plus de place que l'ouvrage.

Nous retrouverons, en poursuivant l'examen de la pièce, ce rôle d'Acomat toujours semblable à lui-même. Celui de Roxane, quoique moins original, n'est pas moins beau, ni moins soutenu dans

un genre tout différent, ni moins conforme aux mœurs turques. C'est un mélange d'amour et d'ambition, qui tient naturellement à la place qu'elle occupe, et aux circonstances où elle est. Une intrigue d'amour dans le sérail entraîne de si grands dangers, qu'il doit s'y mêler nécessairement une intrigue de politique. Roxane est chargée des ordres d'Amurat contre Bajazet : elle est maîtresse du sort de ce prince ; elle l'aime, et voit d'ailleurs dans l'absence du sultan et dans les ressentiments d'un visir tel qu'Acomat l'occasion et les moyens d'une de ces révolutions si communes à Constantinople. Cette révolution peut la placer sur le trône et la faire monter au rang d'impératrice, qui est l'objet de tous ses désirs, et qui flatte d'autant plus son orgueil, que jusque-là Roxelane seule l'avait obtenu. Elle veut donc couronner Bajazet pour se couronner elle-même ; elle veut le sauver, sous la condition qu'il l'épousera ; sinon elle l'abandonne à la mort ; c'est faire l'amour le poignard à la main, il est vrai ; et un amour de cette espèce ne peut pas être très-touchant. Mais le danger qu'elle court elle-même lui sert d'excuse, et toute passion fortement tracée produit de l'effet. La sienne l'est avec toute l'énergie dont Racine était capable, et il parvient à la faire plaindre au quatrième acte, lorsqu'elle tient la fatale lettre qui lui découvre sa rivale et l'amour de Bajazet pour Atalide.

Avec quelle insolence et quelle cruauté
Ils se jouaient tous deux de ma crédulité !

Quel penchant, quel plaisir je sentais à les croire!
Tu ne remportais pas une grande victoire,
Perfide, en abusant ce cœur préoccupé,
Qui lui-même craignait de se voir détrompé.
[1] Tu n'a pas eu besoin de tout ton artifice,
Et je veux bien te faire encore cette justice;
Toi-même, je m'assure, as rougi plus d'un jour
Du peu qu'il t'en coûtait pour tromper tant d'amour.
Moi qui, de ce haut rang qui me rendait si fière,
Dans le sein du malheur t'ai cherché la première,
Pour attacher des jours tranquilles, fortunés,
Aux périls dont tes jours étaient environnés;
Après tant de bonté, de soins, d'ardeurs extrêmes,
Tu ne saurais jamais prononcer que tu m'aimes!
Mais dans quel souvenir me laissé-je égarer!
Tu pleures, malheureuse! Ah! tu devais pleurer
Lorsque, d'un vain désir à ta perte poussée,
Tu conçus de le voir la première pensée.
Tu pleures! et l'ingrat, tout prêt à te trahir,
Prépare les discours dont il veut t'éblouir.
Pour plaire à ta rivale, il prend soin de sa vie.
Ah traître! tu mourras.

Voilà le cri de la passion : les fureurs de Roxane et le danger de Bajazet rendent la situation tragique. Une scène qui ne l'est pas moins, c'est celle où, lui reprochant son infidélité dont elle a la preuve en main, elle consent encore à lui pardonder; mais à quel prix?

Laissons ces vains discours; et, sans m'importuner,
Pour la dernière fois, veux-tu vivre et régner?

[1] Racine a lui-même retranché les quatre vers qui suivent. Ce sont les éditeurs de l'édition in-4° de 1760, et Luneau de Boisjermain, qui, de leur autorité privée, les ont rétablis dans le texte.

(*Note de l'éditeur.*)

J'ai l'ordre d'Amurat, et je puis t'y soustraire.
Mais tu n'as qu'un moment. Parle.

BAJAZET.

Que faut-il faire?

ROXANE.

Ma rivale est ici. Suis-moi sans différer.
Dans les mains des muets viens la voir expirer :
Et, libre d'un amour à ta gloire funeste,
Viens m'engager ta foi; le temps fera le reste.
Ta grâce est à ce prix, si tu veux l'obtenir.

BAJAZET.

Je ne l'accepterais que pour vous en punir;
Que pour faire éclater aux yeux de tout l'empire
L'horreur et le mépris que cette offre m'inspire.

Bajazet répond comme il doit répondre. La proposition est atroce; mais elle est conforme au caractère, à la situation et aux mœurs. Ce n'est pas dans le sérail qu'on épargne une rivale dont on peut se défaire. Bajazet, qui sait de quoi Roxane est capable, revient bientôt de ce premier mouvement d'indignation, et s'efforce de la fléchir en faveur d'Atalide : c'est le moyen de hâter sa perte. Aussi la sultane lui répond par un seul mot, *sortez ;* mot terrible : elle vient de dire que, s'il sortait, il était mort, et l'on sait que les muets l'attendent.

Le rôle d'Acomat et celui de Roxane sont donc ce qu'ils doivent être : ils sont dignes et de la tragédie, et de Racine. Le quatrième acte et la scène du cinquième entre Roxane et le prince sont tragiques. Mais Bajazet et Atalide le sont-ils ? Dans tout ce que nous avons vu, les mœurs et les con-

venances sont fidèlement observées : nous étions parmi des Turcs et dans le sérail. Nous y retrouvons-nous avec Bajazet et Atalide ? Il faut être juste ; il faut, quoiqu'à regret, dire la vérité, même lorsqu'elle condamne un grand homme. Ici du moins j'ai pour moi l'avis d'un autre grand homme, de Corneille, qui peut, il est vrai, ne pas faire loi en matière de goût, mais dont l'opinion a été, sur ce point, confirmée par tous les connaisseurs. On sait qu'assistant à une représentation de *Bajazet*, il dit à Ségrais qui était à côté de lui, et qui rapporte le fait dans ses Mémoires : *Avouez que voilà des Turcs bien francisés. Je vous le dis tout bas, car on me croirait jaloux.* Homme sublime, qui avez donné tant de grandeur aux *Horaces*, à *Auguste*, à *Cornélie*, non, l'on ne vous croira point *jaloux !* On croira que vous vous trompiez, quand vous avez conseillé à l'auteur d'*Alexandre* de ne pas faire de tragédies ( le rôle seul de Porus annonçait qu'il pouvait en faire ), quand vous appeliez l'auteur d'*Andromaque un doucereux qui affadissait la tragédie*, tandis que dans le fait il créait un art que vous-même n'aviez pas connu. Mais quand Atalide et Bajazet vous ont paru des Français habillés en Turcs, je crois que vous aviez trop raison ; et je dois d'autant plus en convenir, que c'est, à mon gré, la seule fois que Racine est tombé dans cette faute.

Examinons quel est le nœud de l'intrigue, et rappelons-nous ce grand principe auquel tout doit se rapporter dans un plan dramatique, la néces-

sité de proportionner les moyens aux effets, principe sur lequel j'insiste d'autant plus souvent, que jamais je ne l'ai vu expliqué dans tout ce qu'on a écrit sur la tragédie en général, encore moins dans les critiques journalières, où l'ignorance prononce arbitrairement sur tous les ouvrages. Le sujet est le péril de Bajazet, dont la vie, proscrite par Amurat, dépend de la volonté de Roxane, qui peut le perdre ou le couronner. Il ne s'agit donc pour lui de rien moins que de l'empire et de la vie. Ce qui fait le nœud de la situation, c'est l'amour de Bajazet pour Atalide, amour qui l'empêche de répondre à celui de Roxane. D'abord cet amour est-il assez intéressant par lui-même pour balancer les grands intérêts qu'on lui oppose, et qui, supérieurement exposés dans la première scène, s'emparent de toute l'attention du spectateur? Je ne le crois pas : c'est une petite intrigue obscure, conduite par la fourberie et la dissimulation; c'est Bajazet qui feint d'aimer Roxane; c'est Atalide qui prête son nom à cet amour prétendu, et qui trompe la sultane, de concert avec Bajazet. Un amour de cette espèce n'a aucun des caractères qui peuvent faire une grande impression sur les spectateurs, surtout près des grands objets placés en opposition : et les incidents qui en sont la suite démentent trop ouvertement les mœurs connues et les idées établies. Roxane veut que Bajazet l'épouse, et l'on ne peut nier qu'elle n'ait toutes les raisons et tous les droits possibles de l'exiger. Il la refuse, en se

fondant sur cette raison, que ce n'est pas l'usage des princes ottomans de prendre une épouse. Elle lui répond par l'exemple de Soliman, qui prouve assez que les sultans peuvent, quand ils le veulent, se mettre au-dessus de cet usage qui n'est point une loi; et si jamais on fut autorisé à s'en dispenser, c'est assurément dans une situation aussi pressante que celle de Bajazet. Aussi, quand le visir, justement étonné de sa querelle avec Roxane, lui en demande la raison, et qu'il répond par ce vers, qui fait trop sentir tout le faible de cette intrigue :

Elle veut, Acomat, que je l'épouse!

Acomat ne manque pas de lui dire, avec beaucoup de raison, ce me semble :

Eh bien!
L'usage des sultans à ses vœux est contraire;
Mais cet usage enfin est-ce une loi sévère,
Qu'aux dépens de vos jours vous deviez observer?
La plus sainte des lois, ah! c'est de vous sauver,
Et d'arracher, seigneur, d'une mort manifeste
Le sang des Ottomans dont vous faites le reste.

Quelle est la réplique de Bajazet?

Ce reste malheureux serait trop acheté,
S'il faut le conserver par une *lâcheté*.

Pourquoi donc serait-ce une *lâcheté* d'épouser Roxane, à qui Bajazet devra l'empire et la vie, et de faire par reconnaissance ce que fit Soliman

par caprice ou par un scrupule de religion? Acomat le lui observe fort judicieusement.

Et pourquoi vous en faire une image si noire?
L'hymen de Soliman ternit-il sa mémoire?
Cependant Soliman n'était point menacé
Des périls évidents dont vous êtes pressé.

BAJAZET.

Et ce sont ces périls et ce soin de ma vie
Qui d'un servile hymen feraient l'ignominie.

Ce sont là de vaines subtilités plutôt que des raisons, surtout devant un homme tel que le visir Acomat, qui doit les trouver bien étranges, dans l'opinion où il est que Bajazet aime la sultane.

Mais vous aimez Roxane?

BAJAZET.

Acomat, c'est assez:
Je me plains de mon sort moins que vous ne pensez.

On voit qu'il ne veut pas avouer la véritable raison de ses refus, son amour pour cette même Atalide, promise au visir en récompense de ses services. Ainsi le même homme qui croirait faire une *lâcheté* d'épouser Roxane quand il lui doit tout, cet homme qui a des scrupules si déplacés ne s'en fait aucun de tromper depuis si long-temps, et cette même Roxane, et un serviteur aussi fidèle que le visir! Il faut l'avouer: tout cela est faux et petit.

On le sent encore davantage par le contraste que présente ici le grand sens d'Acomat, et sa politique aussi juste que conforme aux mœurs et aux

circonstances. Ce vieux ministre, qui va toujours au fait, insiste auprès du prince.

Promettez : affranchi du péril qui vous presse,
Vous verrez de quel poids sera votre promesse. —
Moi!

dit Bajazet avec une sorte d'indignation qui pourrait être noble, si jusqu'ici et dans tout le cours de la pièce, comme on le verra, il ne trompait continuellement la sultane et le visir. Il ne s'agit donc que de tromper plus ou moins : ce n'est pas la peine de faire tant de bruit. Puisqu'il veut bien laisser croire à Roxane qu'il l'aime, qu'importe de lui laisser croire qu'il l'épousera ? Il n'y a pas plus de mal à l'un qu'à l'autre. Mais écoutons Acomat.

Ne rougissez point. Le sang des Ottomans
Ne doit point en esclave obéir aux serments.
Consultez ces héros que le droit de la guerre
Mena victorieux jusqu'au bout de la terre;
Libres dans leur victoire et maîtres de leur foi,
L'intérêt de l'état fut leur unique loi;
Et d'un trône si saint la moitié n'est fondée
Que sur la foi promise, et rarement gardée.
Je m'emporte, seigneur.

Voilà parler en vrai Turc; et ce correctif si bien placé, *je m'emporte, seigneur*, avertit que c'est à regret qu'il est forcé de dire devant un prince ottoman de semblables vérités. En effet, la bonne foi dut toujours être comptée pour peu de chose dans un gouvernement où tout est fondé sur la

force : c'est une suite inévitable du despotisme, attestée par toute l'histoire des Turcs. Cela n'empêcherait pas, il est vrai, qu'il ne fût possible d'établir un personnage d'un caractère opposé à ces maximes : il se peut qu'une grande âme s'élève au-dessus des préjugés de son pays; mais d'abord il faudrait que ce personnage fût décidément héroïque, et Bajazet ne l'est pas; il faudrait qu'il fût incapable de tromper en quoi que ce soit; et Bajazet trompe Roxane et Acomat. Il faudrait enfin qu'il fût question d'une de ces choses qui sont partout déshonorantes, comme la violation de la foi publique, un assassinat, une trahison. Mais, dira-t-on, n'en est-ce pas une très-coupable que de faire une promesse de mariage qu'on ne veut pas tenir? Oui, dans les pays où les femmes sont libres, respectées, et jouissent de tous leurs droits naturels; mais chez une nation où elles sont esclaves ! dans le sérail, où elles le sont plus que partout ailleurs ! mais aux yeux d'un prince ottoman ! C'est ici qu'il fallait appliquer cette grande règle de la convenance des mœurs et de la proportion des objets; voir d'un côté Bajazet placé entre l'empire qu'on lui offre et la mort qui le menace; et de l'autre, le scrupule de faire à Roxane, dont il dépend et qu'il trompe, une tromperie de plus. Je le demande : où est la proportion? Comment se persuader qu'un prince ottoman, élevé dans le sérail, plutôt que de faire une fausse promesse de mariage, consente à perdre l'empire, la vie, Acomat et tous ses amis : cette supposition n'est pas admissible. Et qu'est-ce en-

core que cette femme qu'il craint d'abuser? Qu'est-elle à ses yeux? Il n'y a qu'à l'entendre lui-même.

Une esclave attachée à ses seuls intérêts,
Qui présente à mes yeux les supplices tout prêts,
Qui m'offre son hymen ou la mort infaillible.

Tout ce qu'il dit est la condamnation de sa conduite.

Cependant le poëte fait dire au visir, qui ne peut rien obtenir du prince :

O courage héroïque! ô trop constante foi
Que, même en périssant, j'admire malgré moi!

C'est uniquement dans le dessein de relever Bajazet aux yeux du spectateur que Racine met dans la bouche d'Acomat ces paroles, les seules qui ne soient pas dans son caractère. Il est évident qu'il devait dire : Un prince qui, dans la situation où nous sommes, a des scrupules si étranges et si déplacés, n'est pas fait pour régner, et ne mérite guère qu'on se perde pour lui.

Cependant Atalide, effrayée du péril, obtient de son amant qu'il apaisera la sultane, qu'il *prendra plus de soin de lui plaire, et que ses soupirs daigneront lui faire pressentir qu'un jour....* il fera tout ce qu'elle souhaite. Roxane, toujours facile à abuser, se rend à ces marques de retour et de soumission. Tout est réparé. Elle fait rentrer le visir, et lui donne des ordres pour préparer la révolution. Il vient plein de joie informer Atalide de cet heureux changement. Qu'arrive-t-il? Elle croit

voir dans le récit d'Acomat que Bajazet a parlé un peu trop tendrement à la sultane; la jalousie s'éveille et amène une scène de reproches. Bajazet ne peut les supporter, et quand Roxane vient le chercher pour le faire couronner, il lui fait une réponse glacée; et au lieu de la suivre, il la quitte en lui disant qu'il *va attendre les effets de ses bontés*. J'ai entendu dire souvent que ces inconséquences d'Atalide étaient dans la nature; oui, mais cette nature est ici très-déplacée, et l'objet des beaux-arts est de choisir et de placer convenablement l'imitation de la nature. Je vois ici d'un côté des inquiétudes amoureuses, des raffinements de tendresse qui pourraient amener une scène d'explication dans une comédie, et de l'autre les poignards, le cordon et les muets. La disparate est trop forte, et il ne faut pas se perdre pour si peu de chose. Bajazet n'aurait pas été moins amoureux, et eût paru beaucoup plus raisonnable, s'il eût dit à sa maîtresse : Madame, je suis fort touché de vos craintes, mais je le suis encore plus de vos dangers. Vous êtes perdue, ainsi que moi, si Roxane découvre notre intelligence. Encore un moment, et je suis empereur; et j'aurai alors tout le temps de vous prouver que je suis fidèle. Cela, dit en vers tels que Racine savait les faire, eût été, ce me semble, plus convenable à la situation, et n'empêchait pas que l'intrigue d'Atalide et de Bajazet ne pût être découverte un moment après.

Il me paraît que, dans cette pièce, Racine s'est trop laissé aller au plaisir de peindre les délica-

tesses de l'amour qu'il entendait si bien, et ces petites choses qui tiennent une si grande place dans le cœur des amants. Elles étaient parfaitement bien placées dans *Bérénice*, où il ne s'agit que d'une séparation; mais il a oublié qu'elles ne l'étaient pas dans un sujet d'une tout autre importance, et dans une pièce où tous les personnages périssent, excepté Acomat. Ce n'est pas par des idylles qu'il faut amener des meurtres, et l'on ne peut nier qu'en général les discours de Bajazet et d'Atalide ne soient plus faits pour l'idylle que pour la tragédie. Mais, je le répète, celle-ci est la seule de Racine où l'amour ait un langage au-dessous de la dignité de genre, et la seule dont le plan soit vicieux.

Le cinquième acte doit s'en ressentir : c'est une complication de meurtres qui ne peuvent guère nous toucher. Roxane, égorgée par ordre d'Amurat, reçoit le prix que méritent son infidélité et son ingratitude; et pour Bajazet et Atalide, on sent trop qu'ils périssent parce qu'ils l'ont voulu.

Toutes ces fautes prouvent que, dans un art aussi difficile que celui de la tragédie, l'esprit le plus judicieux et le goût le plus éclairé peuvent quelquefois se tromper. Mais puisque *Bajazet* est resté au théâtre, c'est une preuve aussi que, même en se trompant, l'homme supérieur peut trouver dans son talent les moyens de faire pardonner ses fautes; et cent ans de succès décident, en faveur de *Bajazet,* que les beautés l'emportent sur les défauts. Acomat et Roxane font excuser tout le

reste. L'intrigue, quoique menée par de trop faibles ressorts, est cependant conduite de manière à soutenir la curiosité et à faire naître quelquefois de la terreur. Il y a deux scènes qui produisent cet effet : celle du cinquième acte dont j'ai déjà parlé, où Roxane finit par envoyer Bajazet à la mort, et celle du quatrième, où elle essaie d'intimider Atalide pour arracher son secret.

Madame, j'ai reçu des lettres de l'armée :
De tout ce qui s'y passe êtes-vous informée ?

Le premier vers fut relevé par les critiques, comme étant de la conversation familière : la situation le rend admirable. Des lettres de l'armée, dans les circonstances où l'on est, ne peuvent apporter qu'un arrêt de mort contre Bajazet. Ce seul mot doit épouvanter Atalide ; et quand l'expression n'a rien d'ignoble en elle-même, c'est un mérite vraiment dramatique de faire trembler avec les mots les plus ordinaires, et qui, partout ailleurs, seraient la chose du monde la plus simple. Le même mérite se retrouve dans ces mots de Monime à Mithridate, admirés par Voltaire :

Seigneur ! vous changez de visage !

Ils sont aussi familiers, et le moment où on les dit les rend terribles. C'est ainsi que la haine aveugle ou de mauvaise foi s'attaque souvent à ce qu'il y a de plus louable, et, par des critiques spécieuses, en impose à la multitude, jusqu'à ce que les con-

naisseurs aient parlé. Continuons cette scène, dont le dialogue a autant d'art que de simplicité.

ATALIDE.

On m'a dit que du camp un esclave est venu :
Le reste est un secret qui ne m'est pas connu.

ROXANE.

Amurat est heureux ; la fortune est changée,
Madame, et sous ses lois Babylone est rangée.

ATALIDE.

Et quoi ! madame, Osmin.....

ROXANE.

Était mal *averti*,
Et depuis son départ cet esclave est parti.
C'en est fait.

ATALIDE, *à part*.

Quel revers !

ROXANE.

Pour comble de disgrâces,
Le sultan qui l'envoie est parti sur ses traces.

ATALIDE.

Quoi ! les Persans armés ne l'arrêtent donc pas ?

ROXANE.

Non, madame ; vers nous il revient à grands pas.

ATALIDE.

Que je vous plains, madame ! et qu'il est nécessaire
D'achever promptement ce que vous vouliez faire !

ROXANE.

Il est tard de vouloir s'opposer au vainqueur.

ATALIDE, *à part*.

O ciel !

ROXANE.

Le temps n'a point adouci sa rigueur.
Vous voyez dans mes mains sa volonté suprême.

ATALIDE.

Et que vous mande-t-il ?

ROXANE.

Voyez, lisez vous-même.
Vous connaissez, madame, et la lettre, et le seing.

ATALIDE.

Du cruel Amurat je reconnais la main.
(*Elle lit.*)
« Avant que Babylone éprouvât ma puissance,
» Je vous ai fait porter mes ordres absolus.
» Je ne veux point douter de votre obéissance,
» Et crois que maintenant Bajazet ne vit plus.
» Je laisse sous mes lois Babylone asservie,
» Et confirme en partant mon ordre souverain.
» Vous, si vous prenez soin de votre propre vie,
» Ne vous montrez à moi que sa tête à la main. »

ROXANE.

Eh bien?

ATALIDE, *à part.*

Cache tes pleurs, malheureuse Atalide!

ROXANE.

Que vous semble?

ATALIDE.

Il poursuit son dessein parricide.
Mais il pense proscrire un prince sans appui :
Il ne sait pas l'amour qui vous parle pour lui;
Que vous et Bajazet vous ne faites qu'une âme;
Que plutôt, s'il le faut, vous mourrez.....

ROXANE.

Moi, madame?
Je voudrais le sauver, je ne le puis haïr.
Mais.....

ATALIDE.

Quoi donc? qu'avez-vous résolu?

ROXANE.

D'obéir.

ATALIDE.

D'obéir!

ROXANE.

Et que faire en ce péril extrême?
Il le faut.

ATALIDE.

Quoi! ce prince aimable..... qui vous aime,
Verra finir ses jours qu'il vous a destinés!

ROXANE.

Il le faut; et déjà mes ordres sont donnés.

ATALIDE.

Je me meurs.

Elle s'évanouit, et ce n'est point ici, comme dans quelques tragédies, un évanouissement de commande. L'idée de la mort de Bajazet doit frapper la tendre Atalide d'un coup mortel, et Roxane ne doute plus de la trahison. Quelle différence de cette scène à tout ce qui a précédé! L'action, qui avait langui jusque là dans des explications amoureuses, commence enfin à devenir tragique. Le désespoir d'Atalide, le danger de Bajazet, les transports furieux de Roxane raniment l'intérêt, et, au milieu de ces mouvements orageux, Acomat conserve encore sa place et garde son caractère. Roxane l'instruit de la fourbe de Bajazet, qui les trompait tous deux; elle paraît déterminée à abandonner un ingrat; elle ne doute pas que le visir ne partage ses ressentiments. Acomat, sans balancer, feint d'entrer dans ses vues; il n'a que cette voie pour tirer, s'il se peut, Bajazet de ses mains.

ACOMAT.

Moi-même, s'il le faut, je m'offre à vous venger,
Madame; laissez-moi nous laver l'un et l'autre

Du crime que sa vie a jeté sur la nôtre.
Montrez-moi le chemin, j'y cours.

ROXANE.

Non, Acomat;
Laissez-moi le plaisir de confondre l'ingrat.
Je veux voir son désordre et jouir de sa honte;
Je perdrais ma vengeance en la rendant si prompte.
Je vais tout préparer. Vous, cependant, allez
Disperser promptement vos amis assemblés.

Les deux personnages soutiennent également leur caractère : tous deux vont à leur but. Acomat ne perd pas l'espérance de sauver le prince, ni Roxane celle de le regagner. Acomat reste seul avec Osmin.

ACOMAT.

Demeure. Il n'est pas temps, cher Osmin, que je sorte.

OSMIN.

Quoi! jusque là, seigneur, votre amour vous transporte?
N'avez-vous pas poussé la vengeance assez loin?
Voulez-vous de sa mort être encor le témoin?

ACOMAT.

Que veux-tu dire? Es-tu toi-même si crédule
Que de me soupçonner d'un courroux ridicule?
Moi jaloux!

Remarquons, en passant, comme ce mot de *ridicule*, qui ne semble pas fait pour la tragédie, est ennobli dans la place où il est, par l'idée qu'il donne d'Acomat : on voit de quelle hauteur il regarde les faiblesses de l'amour. Personne n'a possédé comme Racine le secret de relever les expressions les plus communes par la manière dont il les place.

Moi jaloux! plût au ciel qu'en me manquant de foi,
L'imprudent Bajazet n'eût qu'offensé que moi!

OSMIN.

Et pourquoi donc, seigneur, au lieu de le défendre....

ACOMAT.

Et la sultane est-elle en état de m'entendre?
Ne voyais-tu pas bien, quand je l'allais trouver,
Que j'allais avec lui me perdre ou me sauver?
Ah! *de tant de conseils événement* sinistre!
Prince aveugle! ou plutôt trop aveugle ministre!
Il te sied bien d'avoir en de si jeunes mains,
Chargé d'ans et d'honneurs, confié tes desseins,
Et laissé d'un visir la fortune flottante
Suivre de ces amants la conduite imprudente.

C'est bien ici le langage que doit tenir Acomat; mais il n'a rien à se reprocher, et *la conduite de ces amants* est telle qu'il ne pouvait pas la prévoir. Voyons quelle est la sienne dans un instant si critique.

OSMIN.

Hé! laissez-les entre eux exercer leur courroux,
Bajazet veut périr, seigneur, songez à vous.
Qui peut de vos desseins révéler le mystère,
Sinon quelques amis engagés à se taire?
Vous verrez par sa mort le sultan adouci.

ACOMAT.

Roxane en sa fureur peut raisonner ainsi.
Mais moi, qui vois plus loin; qui, par un long usage,
Des maximes du trône ai fait l'apprentissage;
Qui, d'emplois en emplois, vieilli sous trois sultans,
Ai vu de mes pareils les malheurs éclatants,
Je sais, sans me flatter, que de sa seule audace
Un homme tel que moi doit attendre sa grâce,

Et qu'une mort sanglante est l'unique traité
Qui reste entre l'esclave et le maître irrité.

OSMIN.

Fuyez donc.

ACOMAT.

J'approuvais tantôt cette pensée.
Mon entreprise alors était moins avancée.
Mais il m'est désormais trop dur de reculer.
Par une belle chute il faut me signaler,
Et laisser un débris, du moins après ma fuite,
Qui de mes ennemis retarde la poursuite.
Bajazet vit encor : pourquoi nous étonner?
Acomat de plus loin a su le ramener.
Sauvons-le malgré lui de ce péril extrême,
Pour nous, pour nos amis, pour Roxane elle-même.
Tu vois combien son cœur, prêt à le protéger,
A retenu mon bras trop prompt à la venger.
Je connais peu l'amour ; mais j'ose te répondre
Qu'il n'est pas condamné, puisqu'on veut le confondre ;
Que nous avons du temps : malgré son désespoir,
Roxane l'aime encore, Osmin, et le va voir.

OSMIN.

Enfin, que vous inspire une si noble audace?
Si Roxane l'ordonne, il faut quitter la place.
Ce palais est tout plein.....

ACOMAT.

Oui, d'esclaves obscurs,
Nourris loin de la guerre, à l'ombre de ces murs.
Mais toi, dont la valeur, d'Amurat oubliée,
Par de communs chagrins à mon sort s'est liée,
Voudras-tu jusqu'au bout seconder mes fureurs?

OSMIN.

Seigneur, vous m'offensez. Si vous mourez, je meurs.

ACOMAT.

D'amis et de soldats une troupe hardie
Aux portes du palais attend notre sortie.

La sultane d'ailleurs se fie à mes discours.
Nourri dans le sérail, j'en connais les détours;
Je sais de Bajazet l'ordinaire demeure.
Ne tardons plus, marchons; et, s'il faut que je meure,
Mourons; moi, cher Osmin, comme un visir; et toi
Comme le favori d'un homme tel que moi.

Quel caractère et quel style! Ainsi rien ne le déconcerte; il sait tout prévoir et tout braver. Que de beautés de toute espèce dans un seul acte, et dans une pièce d'ailleurs défectueuse! quel ouvrage qu'une tragédie! et quel talent que celui de Racine!

Voltaire, plus capable que personne d'apercevoir ce qui manquait à *Bajazet*, et de lutter contre l'auteur, essaya, en 1740, de traiter un sujet à peu près semblable, sous le nom de *Zulime*. Sa pièce eut peu de succès; il y fit des changements considérables, et la fit reprendre en 1762. Le talent prodigieux qu'y déploya mademoiselle Clairon n'a pu faire revivre la pièce, et depuis on ne l'a point revue. Voltaire l'imprima, et voici comme il s'exprime sur le rôle d'Acomat, dans une épître dédicatoire à l'actrice immortelle qui avait joué Zulime :

« Cette pièce, dit-il, est assez faible, et malheu-
» reusement elle paraît avoir quelque ressemblance
» avec *Bajazet*, et, pour comble de malheur, elle
» n'a point d'Acomat; mais aussi cet Acomat me
» paraît l'effort de l'esprit humain. Je ne vois rien
» dans l'antiquité ni chez les modernes qui soit
» dans ce caractère, et la beauté de la diction le

» relève encore. Pas un seul vers dur ou faible, » pas un mot qui ne soit le mot propre : jamais » de sublime hors-d'œuvre, qui cesse alors d'être » sublime ; jamais de dissertation étrangère au » sujet ; toutes les convenances parfaitement ob- » servées ; enfin ce rôle me paraît d'autant plus » admirable, qu'il se trouve dans la seule tragédie » où l'on pouvait l'introduire, et qu'il aurait été dé- » placé partout ailleurs. »

Ce que dit Voltaire du style de Racine est rigoureusement vrai du rôle d'Acomat, mais ne l'est pas tout à-fait autant du reste de la pièce. On sait que Boileau en trouvait la versification négligée. Expliquons-nous pourtant ; cela veut dire qu'on y remarque environ cinquante vers répréhensibles sur un millier d'excellents, et trois ou quatre cents d'admirables ; c'est dans cette proportion qu'il est arrivé à Racine, une fois en sa vie depuis *Andromaque*, d'être ce que Boileau appelait négligé. On peut juger par là de la sévérité du critique et de la supériorité de l'auteur. Il faut voir quelques-unes de ces fautes : c'est une espèce de nouveauté que d'en trouver dans les vers de Racine.

Rien ne m'a pu *parer* contre ces derniers coups.

C'est un mot impropre, on dit *parer des coups* et *se garantir des coups*. *Parer* ne peut s'appliquer aux personnes que comme verbe réfléchi, suivi de la particule *de* : *se parer des embûches de l'ennemi*, *se parer du soleil* ; mais on ne pourrait pas dire *se parer contre l'ennemi*.

J'ai *reculé vos pleurs* autant que je l'ai pu.

Encore un terme impropre : si c'est une ellipse pour dire *j'ai reculé le moment de faire couler vos pleurs*, elle est trop forte : si c'est une métaphore, elle est fausse. *On ne peut ni avancer ni reculer des pleurs.*

Mais *je m'assure encore aux bontés* de ton frère.

On dit *je m'assure dans vos bontés* et non pas *je m'assure à vos bontés.*

Ne vous informez point *ce que* je deviendrai.

C'est un solécisme. Il faut absolument *ne vous informez pas de ce que je deviendrai.* Il était si facile de mettre *ne me demandez point ce que je deviendrai*, que je soupçonne que du temps de Racine la construction dont il se sert était d'usage : elle n'en est pas moins incorrecte.

Ne vous figurez point que, dans cette journée,
D'un lâche désespoir ma vertu *consternée.*

On est *accablé d'un désespoir, abattu par le désespoir*, et l'on n'en est pas consterné. On ne peut être *consterné* que du *désespoir d'autrui ; je l'ai vu dans un désespoir qui m'a consterné.*

Et ma bouche et mes yeux, du mensonge ennemis,
Peut-être dans le temps que je voudrais lui plaire,
Feraient par leur *désordre* un effet tout contraire.

On ne peut pas dire *désordre de ma bouche et de*

*mes yeux*. L'intervalle d'un vers rend la faute moins sensible, mais non pas moins réelle.

J'irai, bien plus content et de vous et de moi,
Détromper son amour d'une feinte forcée,
*Que* je n'allais tantôt déguiser ma pensée.

Le comparatif *plus* est séparé du relatif *que* de manière que la phrase n'est plus française. La construction exacte et naturelle demandait que la phrase fût disposée ainsi : *J'irai détromper son amour d'une feinte forcée, bien plus content de vous et de moi, que je n'allais tantôt déguiser ma pensée.*

*Poursuivez*, s'il le faut, un courroux légitime.

On dit *suivre le courroux* et *poursuivre la vengeance*. La raison en est simple : *suivre le courroux*, c'est se laisser mener par lui. *Poursuivre la vengeance*, c'est courir après pour la trouver. Telle est la différence de ces deux termes, au figuré comme au propre :

Ses yeux ne l'ont-ils pas *séduite?*
Roxane est-elle morte ?

*Séduite* ne peut être ici le synonyme de *tromper*; il ne l'est jamais que dans le sens moral. *J'ai cru le voir: mes yeux m'ont trompé*, et non pas *mes yeux m'ont séduit. Les yeux de cette femme m'ont fait croire qu'elle m'aimait: ils m'ont trompé, ils m'ont séduit.* Tous les deux sont bons.

On pourrait relever d'autres fautes, mais ce sont

là les plus graves que j'aie remarquées. On a beaucoup critiqué ce vers :

Croiront-ils mes périls et vos larmes sincères?

Je ne le blâmerai pas. Je sais bien qu'on ne dit pas *des périls sincères* ; mais *sincères* convient au dernier mot, qui est *larmes*, et cette interposition fait passer le premier. Il y a mille exemples en poésie de cette espèce de licence. Le sens est parfaitement clair : *Croiront-ils mes périls véritables et vos larmes sincères?* Voilà ce qu'on dirait en prose, et en vers l'affinité des idées de *véritables* et de *sincères* fait passer la hardiesse, qui favorise la précision sans nuire à la clarté.

Concluons de cet examen, que *Bajazet*, comparé aux chefs-d'œuvre de l'auteur, est dans la totalité un ouvrage du second ordre, qui n'a pu être fait que par un homme du premier.

## SECTION V.

### Mithridate.

Il paraît que, dans *Mithridate*, Racine se proposa de lutter de plus près contre Corneille, en mettant, comme lui, sur la scène un de ces grands caractères de l'antiquité, d'autant plus difficile à bien peindre, que l'histoire en a donné une plus haute idée. Il avait fait voir dans Acomat tout ce qu'il pouvait mettre de force dans un personnage d'imagination : il fit voir dans *Mithridate* avec

quelle énergie et quelle fidélité il savait saisir tous les traits de ressemblance d'un modèle historique. On retrouve chez lui Mithridate tout entier, son implacable haine pour les Romains, sa fermeté et ses ressources dans le malheur, son audace infatigable, sa dissimulation profonde et cruelle, ses soupçons, ses jalousies, ses défiances qui l'armèrent si souvent contre ses proches, ses enfants, ses maîtresses. Il n'y a pas jusqu'à son amour pour Monime qui ne soit conforme, dans tous les détails, à ce que les historiens nous ont appris. Les mêmes juges qui louaient Corneille si mal à propos d'avoir rendu l'amour héroïque dans toutes ses pièces n'ont pas voulu faire grâce à celui de Mithridate; ils l'ont regardé comme avilissant pour un héros, tant l'injustice et l'inconséquence semblent attachées à la plupart des jugements que l'on a portés sur ces deux poëtes. Il n'en est pas moins vrai que Racine, en peignant la passion tyrannique et jalouse du roi de Pont pour Monime, a conservé un des traits caractéristiques sous lesquels les anciens nous ont représenté Mithridate. On sait que plus d'une fois, au moment d'un danger ou d'une défaite, il fit périr celles de ses femmes qu'il aimait le plus, de peur qu'elles ne tombassent au pouvoir du vainqueur. C'est à ces ordres sanguinaires, à cette jalousie féroce, qu'on a reconnu dans tous les temps ce qu'est l'amour dans le cœur des despotes asiatiques. Celui de Mithridate, non-seulement a le mérite d'être conforme aux mœurs et à l'histoire, il est encore tel que l'auteur de

*l'Art poétique* désire qu'il soit dans une tragédie :

Et que l'amour, souvent de remords combattu,
Paraisse une faiblesse, et non une vertu.

Avec quelle force Mithridate se reproche le penchant malheureux qui l'entraîne vers Monime à l'instant où sa défaite le force de chercher un asile dans une de ses forteresses du Bosphore ! Et combien de circonstances se réunissent pour rendre excusable cette passion qui, par elle-même, n'est pas faite pour son âge ! C'est dans le temps de ses prospérités qu'il a envoyé le bandeau royal à Monime, et, depuis ce temps, la guerre l'a toujours éloigné d'elle. Il était alors glorieux et triomphant ; il est malheureux et vaincu.

Ses ans se sont accrus, ses honneurs sont détruits.

C'est dans un semblable moment qu'il est cruel de perdre ce qu'on aimait, parce qu'alors cette perte semble une insulte fait au malheur, et la dernière injure de la fortune, qui devient plus sensible après toutes les autres. On est porté à excuser, à plaindre un roi fugitif, occupé de vengeance et de haine, et allant, malgré lui, demander des consolations à l'amour, qui met le comble à tous ses maux. C'est sous ce point de vue que le poëte a eu l'art de nous montrer Mithridate. Quand ce prince s'aperçoit avec quelle triste résignation Monime se prépare à le suivre à l'autel, cette âme altière et aigrie se révolte à la seule idée de ce qui peut ressembler au mépris.

Ainsi, prête à subir un joug qui vous opprime,
Vous n'allez à l'autel que comme une victime;
Et moi, tyran d'un cœur qui se refuse au mien,
Même en vous possédant, je ne vous devrai rien.
Ah! madame, est-ce là de quoi me satisfaire?
Faut-il que désormais, renonçant à vous plaire,
Je ne prétende plus qu'à vous tyranniser?
Mes malheurs, en un mot, me font-ils mépriser?
Ah! pour tenter encor de nouvelles conquêtes,
Quand je ne verrais pas des routes toutes prêtes,
Quand le sort ennemi m'aurait jeté plus bas,
Vaincu, persécuté, sans secours, sans états,
Errant de mers en mers, et, moins roi que pirate,
Conservant pour tout bien le nom de Mithridate,
Apprenez que, suivi d'un nom si glorieux,
Partout de l'univers j'attacherais les yeux;
Et qu'il n'est point de rois, s'ils sont dignes de l'être,
Qui, sur le trône assis, n'enviassent peut-être
Au-dessus de leur gloire un naufrage élevé,
Que Rome et quarante ans ont à peine achevé.

C'est avec ces mouvements, qui peignent si bien l'âme et le caractère, que l'on donne encore aux faiblesses le ton de la grandeur; et le spectateur les pardonne encore plus volontiers à celui qui sait en rougir, qui sait dire comme Mithridate:

O Monime! ô mon fils! inutile courroux!
Et vous, heureux Romains! quel triomphe pour vous,
Si vous saviez ma honte, et qu'un avis fidèle
De mes lâches combats vous portât la nouvelle!
Quoi! des plus chères mains craignant les trahisons,
J'ai pris soin de m'armer contre tous les poisons;
J'ai su, par une longue et pénible industrie,
Des plus mortels venins prévenir la furie:

Ah! qu'il eût mieux valu, plus sage et plus heureux,
Et repoussant les traits d'un amour dangereux,
Ne pas laisser remplir d'ardeurs empoisonnées
Un cœur déjà glacé par le froid des années!

On a fait à Mithridate le même reproche qu'à Néron, de se servir contre Monime d'un moyen aussi peu fait pour la tragédie que celui dont se sert Néron contre Junie. Je réponds à la même objection par la même apologie : la scène est tragique, puisqu'elle produit de la terreur. Il y a même ici une raison de plus, prise dans la dissimulation habituelle, qui était une des qualités particulières à Mithridate. Il soutient cette même dissimulation lorsqu'il redouble de caresses pour Xipharès à l'instant où il médite de s'en venger; et le poëte a soin de faire dire à Xipharès qu'il reconnaît Mithridate à ses artifices ordinaires, et qu'il est perdu, puisque son père dissimule avec lui.

Reconnaissons avec Voltaire, ce juge si sévère et si éclairé des convenances théâtrales, que si la tragédie et la comédie ne peuvent jamais se ressembler par le ton et les effets, elles peuvent se rapprocher quelquefois par les moyens de l'intrigue. Il en donne une preuve bien frappante en faisant voir les rapports qui se trouvent entre l'intrigue de *l'Avare* et celle de *Mithridate*.

« Harpagon et le roi de Pont sont deux vieillards » amoureux ; l'un et l'autre ont leur fils pour rival ; » l'un et l'autre se servent du même artifice pour dé- » couvrir l'intelligence qui est entre leur fils et leur » maîtresse, et les deux pièces finissent par le ma-

» riage du jeune homme. Molière et Racine ont également réussi en traitant ces deux intrigues. L'un » a amusé, a réjoui, a fait rire les honnêtes gens ; » l'autre a attendri, a effrayé, a fait verser des larmes. Molière a joué l'amour ridicule d'un vieil » avare : Racine a représenté les faiblesses d'un » grand roi, et les a rendues respectables. »

Mais pourquoi, parmi nous, deux choses aussi différentes que la tragédie et la comédie ont-elles ce point de ressemblance qu'elles n'ont jamais chez les anciens ? Voltaire ne pouvait pas l'ignorer ; mais apparemment il n'a pas voulu le dire : c'est parce que l'amour n'entrait pour rien dans la tragédie ancienne, et que, du moment où nous l'avons introduit dans la nôtre, il a fallu, par une conséquence nécessaire, qu'une passion qui appartient à tous les états amenât dans la tragédie des moyens vulgaires, et que les héros, en devenant amoureux, ressemblassent sous ce point de vue aux autres hommes.

Nous avons vu que le caractère altier, sombre et artificieux de Mithridate était conservé jusque dans son amour, et que sa fermeté dans le malheur et le sentiment de sa grandeur passée empêchaient qu'il ne fût avili devant Monime. C'est avec la même vérité, et avec plus de force encore, que l'auteur a su peindre cette haine furieuse qui, pendant quarante ans, avait armé le roi de Pont contre les Romains. Jamais le pinceau de Racine ne parut plus mâle et plus fier, et ce rôle est celui où il se rapproche le plus de la vigueur de Corneille, sur-

tout dans la scène fameuse où il expose à ses deux fils sont projet de porter la guerre dans l'Italie. Ce n'est pas une invention du poëte : ce projet audacieux est attesté par plusieurs écrivains, et détaillé dans Appien, qui trace même la route que devait tenir Mithridate. Si la trahison de Pharnace et la fortune de Pompée n'eusssent pas accablé ce formidable ennemi de Rome au moment où il méditait ce grand dessein, son courage et sa renommée pouvaient lui fournir assez de ressources pour l'exécuter, et personne n'était plus capable de faire voir à l'Italie un autre Annibal. Cette scène a encore un autre mérite : en montrant le héros dans toute son élévation, elle montre aussi sa jalousie artificieuse, puisqu'elle a pour objet de pénétrer ce qui se passe dans le cœur de Pharnace, et d'en arracher l'aveu de ses projets sur Monime. Cette situation met dans tout son jour le contraste des deux jeunes princes, qui soutiennent également leur caractère. Le perfide Pharnace, comptant sur l'appui des Romains qu'il attend, refuse formellement d'aller épouser la fille du roi des Parthes; et le vertueux Xipharès, tout entier à son devoir et à son père, ne connaît d'autres intérêts que ceux de la nature et de la gloire, et saisit avec l'enthousiasme d'un jeune guerrier le dessein d'aller combattre les Romains dans l'Italie. Cette scène me paraît, sous tous les rapports, une des plus belles que Racine ait conçues, et le discours de Mithridate est dans notre langue un des modèles les plus achevés du style sublime.

Je fuis : ainsi le veut la fortune ennemie.
Mais vous savez trop bien l'histoire de ma vie
Pour croire que, long-temps soigneux de me cacher,
J'attende en ces déserts qu'on me vienne chercher.
La guerre a ses faveurs ainsi que ses disgrâces.
Déjà plus d'une fois retournant sur mes traces,
Tandis que l'ennemi, par ma fuite trompé,
Tenait après son char un vain peuple occupé,
Et gravant en airain ses frêles avantages,
De mes états conquis enchaînait les images,
Le Bosphore m'a vu, par de nouveaux apprêts,
Ramener la terreur du fond de ses marais,
Et, chassant les Romains de l'Asie étonnée,
Renverser en un jour l'ouvrage d'une année.
D'autres temps, d'autres soins : l'Orient accablé
Ne peut plus soutenir leur effort redoublé.
Il voit plus que jamais ses campagnes couvertes
De Romains que la guerre enrichit de nos pertes.
Des biens des nations ravisseurs altérés,
Le bruit de nos trésors les a tous attirés :
Ils y courent en foule, et, jaloux l'un de l'autre,
Désertent leur pays pour inonder le nôtre.
Moi seul je leur résiste : ou lassés, ou soumis,
Ma funeste amitié pèse à tous mes amis.
Chacun à ce fardeau veut dérober sa tête :
Le grand nom de Pompée assure sa conquête.
C'est l'effroi de l'Asie, et, loin de l'y chercher,
C'est à Rome, mes fils, que je prétends marcher.
Ce dessein vous surprend, et vous croyez peut-être
Que le seul désespoir aujourd'hui le fait naître.
J'excuse votre erreur, et, pour être approuvés,
De semblables projets veulent être achevés.
Ne vous figurez point que de cette contrée
Par d'éternels remparts Rome soit séparée.
Je sais tous les chemins par où je dois passer ;
Et si la mort bientôt ne me vient traverser,

Sans reculer plus loin l'effet de ma parole,
Je vous rends dans trois mois au pied du Capitole.
Doutez-vous que l'Euxin ne me porte en deux jours
Aux lieux où le Danube y vient finir son cours;
Que du Scythe avec moi l'alliance jurée
De l'Europe en ces lieux ne me livre l'entrée?
Recueilli dans leurs ports, accru de leurs soldats,
Nous verrons notre camp grossir à chaque pas.
Daces, Pannoniens, la fière Germanie,
Tous n'attendent qu'un chef contre la tyrannie.
Vous avez vu l'Espagne, et surtout les Gaulois,
Contre ces mêmes murs qu'ils ont pris autrefois
Exciter ma vengeance, et, jusque dans la Grèce,
Par des ambassadeurs accuser ma paresse.
Ils savent que, sur eux prêt à se déborder,
Ce torrent, s'il m'entraîne, ira tout inonder;
Et vous les verrez tous, prévenant son ravage,
Guider dans l'Italie ou suivre mon passage.
  C'est là qu'en arrivant, plus qu'en tout le chemin,
Vous trouverez partout l'horreur du nom romain,
Et la triste Italie encor toute fumante
Des feux qu'a rallumés sa liberté mourante.
Non, princes, ce n'est point au bout de l'univers
Que Rome fait sentir tout le poids de ses fers;
Et de près, inspirant les haines les plus fortes,
Tes plus grands ennemis, Rome, sont à tes portes.
Ah! s'ils ont pu choisir pour leur libérateur
Spartacus, un esclave, un vil gladiateur;
S'ils suivent au combat des brigands qui les vengent,
De quelle noble ardeur pensez-vous qu'ils se rangent
Sous les drapeaux d'un roi long-temps victorieux,
Qui voit jusqu'à Cyrus remonter ses aïeux?
Que dis-je? en quel état croyez-vous la surprendre?
Vide de légions qui la puissent défendre:
Tandis que tout s'occupe à me persécuter,
Leurs femmes, leurs enfants, pourront-ils m'arrêter?

Marchons, et dans sein rejetons cette guerre
Que sa fureur envoie aux deux bouts de la terre.
Attaquons dans leurs murs ces conquérants si fiers;
Qu'ils tremblent à leur tour pour leurs propres foyers.
Annibal l'a prédit, croyons-en ce grand homme :
Jamais on ne vaincra les Romains que dans Rome.
Noyons-la dans son sang justement répandu;
Brûlons ce Capitole où j'étais attendu;
Détruisons ses honneurs, et faisons disparaître
La honte de cent rois, et la mienne peut-être!

*Et la mienne peut-être !* ce dernier trait est profond. Il sort d'un cœur ulcéré, et produit d'autant plus d'effet, qu'il est jeté là comme en passant. Mithridate sent trop vivement sa honte pour s'y arrêter : ce n'est qu'un mot qui lui échappe; mais ce mot réveille une foule de sentiments et d'idées : il est sublime. Dans tout le reste, la magnificence du style, la pompe des images, est égale à l'élévation des pensées. Racine sait se proportionner à tous ses sujets. Nous n'avons point encore vu sa diction s'élever si haut ni prendre ce caractère. Ce n'est ni le charme de *Bérénice*, ni la sévérité de *Britannicus*, ni le style impétueux et passionné d'Hermione et de Roxane. Racine est grand, parce qu'il fait parler un grand homme, méditant de grands desseins; il s'agit de Mithridate et de Rome : il est au niveau de tous deux.

Il se présentecependant ici quelques remarques à faire. Je ne reprocherai point à l'auteur la rime de *fiers* et de *foyers*. Rien n'était plus facile que de mettre *ces conquérans altiers*. Mais l'exemple de Racine et de Boileau, les deux meilleurs versifica-

teurs français, prouve qu'alors il était de principe qu'une rime exacte pour les yeux était suffisante. Voltaire, qui d'ailleurs rime bien moins richement que ces deux poëtes, est pourtant celui qui a insisté le premier sur la nécessité de rimer principalement pour l'oreille. Il a eu raison; c'est une obligation que nous lui avons, et qu'auraient dû reconnaître ceux qui lui ont reproché avec justice de rimer trop négligemment. Mais j'oserai reprendre une expression qui ne me semble pas absolument juste.

Ne vous figurez point que de cette contrée
Par d'*éternels* remparts Rome soit séparée.

Le poëte veut dire *par des remparts qu'on ne puisse franchir*, et malheureusement notre langue ne lui permettait pas d'exprimer cette idée en un seul mot. Mais celui qu'il a substitué la rend-il bien? On appelle proprement des *remparts éternels* ceux qui sont l'ouvrage de la nature, et faits pour durer autant qu'elle, comme les montagnes et les mers. Ainsi les Alpes, par exemple, sont des *remparts éternels* entre la France et l'Italie. Mais ces remparts, tout éternels qu'ils sont, on peut les franchir : on les a franchis mille fois, ces

Éternels boulevards qui n'ont point garanti
Des Lombards le beau territoire,
Ces monts qu'ont traversés, par un vol si hardi,
Les Charles, les Othon, Catinat et Conti,
Sur les ailes de la victoire.

(Volt.)

Donc un *rempart éternel* n'est pas la même chose qu'un rempart qu'on ne peut franchir. Cette remarque peut paraître sévère; mais le rapport exact de l'expression avec l'idée est une qualité essentielle au style, et si éminente dans Racine, qu'il nous a donné le droit de ne lui faire grâce de rien.

Autre observation : lorsque Mithridate dit ces deux vers :

Doutez-vous que l'Euxin ne me porte en deux jours
Aux lieux où le Danube y vient finir son cours?

On rapporte qu'un vieux militaire qui avait fait la guerre dans ces contrées dit assez haut : *Oui, assurément, j'en doute.* Il n'avait pas tort. Aujourd'hui même que la navigation est tout autrement perfectionnée qu'elle ne l'était alors, il serait de toute impossibilité d'aller en deux jours du détroit de Caffa, qui est l'ancien Bosphore Cimmérien, à l'embouchure du Danube, qui est à l'autre extrémité de la mer Noire. C'est un trajet de près de deux cents lieues d'une navigation difficile. Il faut croire que, si l'auteur n'a pas corrigé cette faute, c'est que, du moment où il se dégoûta du théâtre, il ne voulut plus entendre parler de ses tragédies, ni se mêler d'aucune des éditions qu'on en fit.

La mort de Mithridate achève dignement la peinture de son caractère.

J'ai vengé l'univers autant que je l'ai pu.
La mort dans ce projet m'a seule interrompu.
Ennemi des Romains et de la tyrannie,
Je n'ai point de leur joug subi l'ignominie;

Et j'ose me flatter qu'entre les noms fameux
Qu'une pareille haine a signalés contre eux,
Nul ne leur a plus fait acheter la victoire,
Ni de jours malheureux plus rempli leur histoire.
Le ciel n'a pas voulu qu'achevant mon dessein,
Rome en cendres me vît expirer dans son sein.
Mais au moins quelque joie en mourant me console;
J'expire environné d'ennemis que j'immole :
Dans leur sang odieux j'ai pu tremper mes mains,
Et mes derniers regards ont vu fuir les Romains.

Le rôle de Monime présente un autre genre de perfection. Elle respire cette modestie noble, cette retenue, cette décence que l'éducation inspirait aux filles grecques, et qui ajoutent un intérêt particulier à l'expression de son amour pour Xipharès. Ses sentiments et ses malheurs sont fidèlement tracés d'après Plutarque : c'est dans cet historien que Racine a pris cette apostrophe touchante qu'elle adresse au bandeau royal, qui était la cause de son infortune, et dont elle avait essayé en vain de faire l'instrument de sa mort.

Et toi, fatal tissu, malheureux diadème,
Instrument et témoin de toutes mes douleurs,
Bandeau que mille fois j'ai trempé de mes pleurs,
Au moins, en terminant ma vie et mon supplice,
Ne pouvais-tu me rendre un funeste service ?
A mes tristes regards, va, cesse de t'offrir;
D'autres armes sans toi sauront me secourir;
Et périsse le jour et la main meurtrière
Qui jadis sur mon front t'attacha la première !

Plutarque la représente comme la plus fidèle et la plus vertueuse de toutes femmes de Mithridate,

et comme celle qui lui fut la plus chère. Le poëte a su accorder son penchant pour Xipharès avec cette réputation de sagesse et de sévérité que l'histoire lui a faite. Destinée à Mithridate par ses parents, et s'immolant à son devoir, elle est depuis long-temps la victime du penchant secret qui la consume; et ce n'est qu'au moment où l'on croit Mithridate mort, et où les prétentions de Pharnace lui rendent nécessaire l'appui de Xipharès, qu'elle laisse entrevoir à ce prince la préférence qu'elle lui donne. Mais dès qu'elle est assurée que le roi est vivant, elle impose à son amant ainsi qu'à elle même la loi d'une séparation éternelle.

> Quel que soit vers vous le penchant qui m'attire,
> Je vous le dis, seigneur, pour ne plus vous le dire :
> Ma gloire me rappelle et m'entraîne à l'autel,
> Où je vais vous jurer un silence éternel.

Que de sentiment et d'intérêt dans cette expression si neuve, *Vous jurer un silence éternel. Jurer un amour éternel*, voilà tout ce que le monde peut dire; mais *jurer un silence* et *un silence éternel*, mais le jurer à son amant, il n'y a que Racine qui l'ai dit. Et combien d'idées délicates sous-entendues dans cette expression! Dans le fait, ce n'est pas à lui qu'elle le jurera, il ne sera pas à l'autel; elle ne prononcera point ce serment : c'est à son cœur, c'est à son devoir, c'est à son époux qu'elle doit l'adresser. Mais telle est l'involontaire illusion de l'amour, que, sans y penser, il adresse tout à l'objet aimé, même les sacrifices qui lui sont contraires.

Il m'arrive rarement, vous le savez, Messieurs, de m'arrêter sur les beautés de la versification de Racine. Il y aurait trop à faire, et chaque scène tiendrait une séance; mais je ne puis m'empêcher de remarquer de temps en temps quelques-unes de ces expressions si singulièrement heureuses, et qui supposent encore un autre mérite que celui de la diction poétique : ce sont celles qui tiennent à ce sentiment exquis dont Racine était doué, expressions qu'il place toujours si naturellement, qu'elles semblent échapper à sa plume comme elles échapperaient à l'auteur.

Monime continue :

J'entends, vous gémissez; mais telle est ma misère :
Je ne suis point à vous; je suis à votre père.
Dans ce dessein vous-même il faut me soutenir,
Et de mon faible cœur m'aider à vous bannir.
J'attends du moins, j'attends de votre complaisance
Que désormais partout vous fuirez ma présence.
J'en viens de dire assez pour vous persuader
Que j'ai trop de raisons de vous le commander.
Mais, après ce moment, si ce cœur magnanime
D'un véritable amour a brûlé pour Monime,
Je ne reconnais plus la foi de vos discours
Qu'au soin que vous prendrez de m'éviter toujours.

Xipharès lui représente la difficulté de se conformer à cet ordre rigoureux, lorsque Mithridate lui-même, craignant les entreprises de Pharnace, a ordonné à Xipharès de ne point quitter Monime :

N'importe, il me faut obéir.
Inventez des raisons qui puissent l'éblouir.

D'un héros tel que vous c'est là l'effort suprême :
Cherchez, prince, cherchez, pour vous trahir vous-même,
Tout ce que, pour jouir de leurs contentements,
L'amour fait inventer aux vulgaires amants.
Enfin, je me connais ; il y va de ma vie :
De mes faibles efforts ma vertu se défie.
Je sais qu'en vous voyant un tendre souvenir
Peut m'arracher du cœur quelque indigne soupir ;
Que je verrai mon âme, en secret déchirée,
Revoler vers le bien dont elle est séparée.
Mais je sais bien aussi que, s'il dépend de vous
De me faire chérir un souvenir si doux,
Vous n'empêcherez pas que ma gloire offensée
N'en punisse aussitôt la coupable pensée ;
Que ma main dans mon cœur ne vous aille chercher,
Pour y laver ma honte et vous en arracher.

Voilà bien le dernier effort de la vertu qui combat : mais cet effort est si grand, qu'il est impossible que l'attendrissement n'y succède pas; et les dernières paroles d'un adieu si douloureux devaient y mêler quelque consolation. Les derniers mots qu'on adresse à un amant, même pour l'éloigner de soi, doivent encore être tendres, et quoique le devoir l'emporte, l'amour doit encore se faire entendre par-dessus tout. Racine a bien connu cette marche de la nature, dans les vers qui terminent cette scène attendrissante.

Que dis-je? En ce moment, le dernier qui nous reste,
Je me sens arrêter par un plaisir funeste.
Plus je vous parle, et plus, trop faible que je suis,
Je cherche à prolonger le péril que je fuis.
Il faut pourtant, il faut se faire violence,
Et, sans perdre en adieux un reste de constance,

Je fuis. Souvenez-vous, prince, de m'éviter,
Et méritez les pleurs que vous m'allez coûter.

Corneille avait eu le premier l'idée de ces combats de la vertu contre l'amour. Ils sont le fond du rôle de Pauline : il y a même des endroits où elle dit à peu près les mêmes choses que vient de dire Monime. Il n'est pas inutile de comparer ces deux morceaux.

Hélas! cette vertu, quoique *enfin* invincible,
Ne laisse que *trop* voir une âme *trop* sensible.
Ces pleurs en sont témoins, et ces *lâches* soupirs
Qu'arrachent de nos feux les cruels souvenirs,
Trop *rigoureux* effets d'une *aimable* présence,
Contre qui mon devoir a trop peu de défense!
Mais si vous estimez ce généreux *devoir*,
Conservez-m'en la *gloire* et cessez de me *voir*.
Épargnez-moi des pleurs qui coulent à ma honte;
*Épargnez-moi des feux* qu'à regret je surmonte.
Enfin épargnez-moi ces tristes entretiens,
Qui ne font qu'irriter vos tourments et les miens.

C'est le même fond de pensées que dans Monime; mais, sans vouloir détailler toutes les fautes de versification, quelle prodigieuse différence! et à quoi tient-elle principalement? à ce que l'esprit de Corneille a fort bien aperçu ce qu'il fallait dire, et que le cœur de Racine l'a senti. Je n'ai point établi ce parallèle pour rabaisser l'un au-dessous de l'autre; chacun d'eux a des mérites différents. J'ai voulu faire voir que Racine n'avait appris de personne à parler le langage du cœur.

Personne aussi ne savait mieux que lui combien

une femme occupée d'un sentiment profond est capable d'allier la tendresse la plus délicate avec la plus inébranlable fermeté. Quand Mithridate, après avoir réussi, à force d'artifices, à faire avouer à Monime son amour pour Xipharès, veut, malgré cet aveu, la conduire à l'autel, sa réponse est d'une âme aussi élevée qu'auparavant elle s'était montrée sensible.

Je n'ai point oublié quelle reconnaissance,
Seigneur, m'a dû ranger sous votre obéissance.
Quelque rang où jadis soient montés mes aïeux,
Leur gloire de si loin n'éblouit point mes yeux.
Je songe avec respect de combien je suis née
Au-dessous des grandeurs d'un si noble hyménée ;
Et malgré mon penchant et mes premiers desseins
Pour un fils, après vous le plus grand des humains,
Du jour que sur mon front on mit ce diadème,
Je renonçai, seigneur, à ce prince, à moi-même.
Tous deux d'intelligence à nous sacrifier,
Loin de moi, par mon ordre, il courait m'oublier.
Dans l'ombre du secret ce feu s'allait éteindre,
Et même de mon sort je ne pouvais me plaindre,
Puisque enfin, aux dépens de mes vœux les plus doux,
Je faisais le bonheur d'un héros tel que vous.
Vous seul, seigneur, vous seul, vous m'avez arrachée
A cette obéissance où j'étais attachée ;
Et ce fatal amour dont j'avais triomphé,
Ce feu que dans l'oubli je croyais étouffé,
Dont la cause à jamais s'éloigne de ma vue,
Vos détours l'ont surpris, et m'en ont convaincue.
Je vous l'ai confessé : je le dois soutenir.
En vain vous en pourriez perdre le souvenir ;
Et cet aveu honteux où vous m'avez forcée
Demeurera toujours présent à ma pensée.

Toujours je vous croirais incertain de ma foi ;
Et le tombeau, seigneur, est moins triste pour moi
Que le lit d'un époux qui m'a fait cet outrage,
Qui s'est acquis sur moi ce cruel avantage,
Et qui, me préparant un éternel ennui,
M'a fait rougir d'un feu qui n'était pas pour lui.

On ne sait s'il y a dans cette réponse plus d'art et de modération que de noblesse et de bienséance. *Je faisais le bonheur d'un héros tel que vous.* Peut-on mieux ménager l'amour-propre d'un roi malheureux et d'un vieillard jaloux ? Et comme le refus d'épouser un homme qui *l'a fait rougir* est conforme à cette juste fierté, si naturelle à un sexe dont elle est la défense ! Personne n'a su mieux que Racine faire parler les femmes comme il leur convient de parler.

MITHRIDATE.

C'est donc votre réponse : et, sans plus me complaire,
Vous refusez l'honneur que je voulais vous faire ?
Pensez-y bien ; j'attends, pour me déterminer...

MONIME.

Non, seigneur, vainement vous croyez m'étonner.
Je vous connais, je sais tout ce que je m'apprête ;
Et je vois quels malheurs j'assemble sur ma tête.
Mais le dessein est pris ; rien ne peut m'ébranler.
Jugez-en, puisque ainsi je vous ose parler,
Et m'emporte au-delà de cette modestie
Dont jusqu'à ce moment je n'étais point sortie.
Vous vous êtes servi de ma funeste main
Pour mettre à votre fils un poignard dans le sein.
De ces feux innocents j'ai trahi le mystère ;
Et quand il n'en perdrait que l'amour de son père,
Il en mourra, seigneur : ma foi et mon amour
Ne seront point le prix d'un si cruel détour.

Après cela jugez. Perdez une rebelle ;
Armez-vous du pouvoir qu'on vous donna sur elle :
J'attendrai mon arrêt ; vous pouvez commander.
Tout ce qu'en vous quittant j'ose vous demander,
Croyez ( à la vertu je dois cette justice )
Que je vous trahis seule et n'ai point de complice,
Et que d'un plein succès vos vœux seraient suivis,
Si j'en croyais, seigneur, les vœux de votre fils.

Ce rôle me paraît dans son genre un véritable chef-d'œuvre : il y en a sans doute d'un plus vif intérêt et d'un effet plus entraînant; il y a des passions plus fortes et des situations plus déchirantes; mais je ne connais point de caractère plus parfaitement nuancé. Le soin qu'a eu le poëte de supposer que Monime et Xipharès s'aimaient avant que le roi de Pont eût pensé à la mettre au rang de ses épouses écarte de ses deux amants jusqu'à l'ombre du reproche. La marche de la pièce est graduée avec art, par les alternatives d'espérance et de crainte que fait naître d'abord la fausse nouvelle de la mort de Mithridate ; ensuite l'offre simulée d'unir Monime à Xipharès; enfin le péril des deux amants, dont l'un est menacé de la vengeance de son père, et l'autre est prête à boire le poison que son époux lui envoie. Le dénoûment est régulier et agréable au spectateur : Mithridate meurt en héros, et rend justice, en mourant, à son fils et à Monime. Tous deux sont unis; et à l'égard de Pharnace, si sa punition est différée, on sait qu'elle est sûre; et l'auteur s'est fié avec raison à la connaissance que tout le monde a de cette histoire, lorsqu'il a fait dire à Mithridate :

Tôt ou tard il faudra que Pharnace périsse :
Fiez-vous aux Romains du soin de son supplice.

Le commentateur de Racine, que j'ai déjà cité, s'exprime ainsi sur Mithridate : « Le défaut essen-
» tiel de cette pièce est dans l'intrigue, où, quoi
» qu'on en puisse dire, il se trouve deux intérêts
» fort distincts; le premier est l'amour de Xipharès
» et de Monime; l'autre est la haine de Mithridate
» pour les Romains, et les projets de sa vengeance.
» Racine, il est vrai, a su *fondre* ces deux intérêts
» avec un art qui n'appartient qu'à lui; mais en
» admirant l'adresse du poëte, on est forcé de con-
» venir que les projets de Mithridate devraient faire
» l'unique intérêt de cette pièce, et que cet intérêt
» ne commence qu'au troisième acte, où l'on oublie
» alors les amours de Xipharès et de Monime. »

*Quoi que* le commentateur *en puisse dire*, *on est forcé de convenir* que ces observations critiques sont autant de méprises bien lourdes. Jamais *la haine de Mithridate pour les Romains* n'a pu faire *l'intérêt* d'une pièce ; elle est seulement un des caractères du héros; c'est comme si l'on disait que la haine de Pharasmane pour les Romains doit faire l'intérêt de la tragédie de *Rhadamiste*. Jamais le *projet* de porter la guerre en Italie n'a pu faire *l'intérêt* d'une pièce. L'intérêt tient nécessairement au sujet, à l'action. Or, la haine pour un peuple, un projet de guerre contre ce peuple, ne sont ni un sujet ni une action. Le sujet est l'amour intéressant et vertueux de Monime et de Xipharès, et le nœud de ce sujet, le nœud de l'intrigue, est la

jalousie de Mithridate. Comment concevoir que sa haine pour les Romains, que l'idée d'une expédition incertaine, éloignée, puisse former un intérêt à part? Elle en répand sur le personnage de Mithridate, qu'elle relève de son abaissement et de sa défaite; mais depuis quand le simple développement d'un caractère peut-il former un *intérêt distinct,* à moins qu'il ne tienne à une seconde action? Et cette seconde action, où est-elle? Il faudrait qu'elle existât pour *faire oublier l'amour de Xipharès et de Monime*, comme le dit le commentateur; mais cette scène le fait si peu oublier, qu'elle commence le péril des deux amants, dont elle découvre l'intelligence. Cette scène, avec tant d'autres mérites, a encore celui de nouer plus fortement l'intrigue, comme il doit toujours arriver dans un troisième acte; cette scène finit par ces vers de Pharnace :

J'aime. L'on vous a fait un fidèle récit.
Mais Xipharès, seigneur, ne vous a pas tout dit.
C'est le moindre secret qu'il pouvait vous apprendre,
Et ce fils si fidèle a dû vous faire entendre
Que, des mêmes ardeurs dès long-temps enflammé,
Il aime aussi la reine, et même en est aimé.

Ce mot terrible, qui porte la jalousie et la rage dans le cœur de Mithridate, et jette dans un si grand danger Monime et Xipharès, ce mot est le dernier d'une scène qui, selon le commentateur, *fait oublier leur amour!* En vérité, l'on ne sort pas d'étonnement de tout ce qu'on imprime aujourd'hui sur les auteurs classiques du siècle passé et

du nôtre. Il est dit dans le *Dictionnaire historique*, que j'ai cité à propos d'*Andromaque*, que Mithridate est *un magnifique épithalame*. On ajoute qu'un homme d'esprit a comparé l'intrigue de cette pièce à celle de *l'Avare*. Cet *homme d'esprit*, c'est Voltaire; et vous avez vu comme il les a comparées.

## SECTION VI.

### Iphigénie.

Le degré de succès qu'obtiennent les ouvrages de théâtre dépend principalement du choix des sujets, et le premier élan du génie est quelquefois si rapide et si élevé, que, de la hauteur où il est d'abord parvenu, lui-même ensuite a beaucoup de peine à prendre un vol encore plus haut et plus hardi. Il n'y a que ces deux raisons qui puissent nous expliquer comment Racine, depuis *Andromaque*, offrant dans chacun de ses drames une création nouvelle et de nouvelles beautés, n'avait pourtant rien produit encore qui fût, dans son ensemble, supérieur à cet heureux coup d'essai. Il était dans cet âge où l'homme joint au feu de la jeunesse, dont il n'a rien perdu, toute la force de la maturité, les avantages de la réflexion et les richesses de l'expérience. Un ami sévère à contenter, des ennemis à confondre, des envieux à punir, étaient autant d'aiguillons qui animaient son courage et ses travaux. Le moment des grands efforts était venu, et l'on vit éclore successivement deux chefs-d'œuvre qui, en élevant Racine au-dessus de lui-même, de-

vaient achever sa gloire, la défaite de l'envie et le triomphe de la scène française. L'un était *Iphigénie*, le modèle de l'action théâtrale la plus belle dans sa contexture et dans toutes ses parties; l'autre était *Phèdre*, le plus éloquent morceau de passion que les modernes puissent opposer à la *Didon* de ce Virgile qu'il faudrait appeler inimitable si Racine n'avait pas écrit.

Ces deux pièces, il est vrai, sont, pour le fond, empruntées aux Grecs. Mais je me suis assez déclaré leur admirateur pour qu'il me soit permis d'assurer, sans être suspect de favoriser les modernes, que le poëte français a surpassé son modèle dans *Iphigénie*, et que dans *Phèdre* il l'a effacé de manière à se mettre hors de toute comparaison. L'*Iphigénie* d'Euripide est sans contredit sa plus belle pièce, et Racine n'a pas dissimulé quelles obligations il lui avait. L'exposition, l'une des plus heureuses que l'on connaisse au théâtre; les combats de la nature contre l'ambition, de la religion et de la crainte contre la pitié et la tendresse paternelle; ces mouvements opposés qui entraînent tour à tour Agamemnon, cette joie qui éclate à l'arrivée de la mère et de la fille, et qui, dans un pareil moment, est si déchirante pour le cœur d'un père; cette scène si naïve et si touchante entre Agamemnon et Iphigénie, cette nouvelle foudroyante apportée par Arcas,

Il l'attend à l'autel pour la sacrifier;

l'hymen d'Achille faussement prétexté, le désespoir

de Clytemnestre, qui tombe aux pieds du seul défenseur qui reste à sa fille; la noble indignation du jeune héros, dont le nom est si cruellement compromis; les reproches que Clytemnestre adresse à un époux inhumain, la résignation de la victime, et les prières qu'elle mêle à l'expression de son obéissance; tout cela, je l'avoue, appartient plus ou moins à Euripide; mais tout cela, j'ose le dire, est plus ou moins embelli, et quelquefois même les beautés sont substituées aux défauts. C'est ce qu'il faut prouver avec quelque détail, en faisant remarquer dans quels points la différence des temps et des mœurs a dû mettre l'imitateur dans le cas d'enchérir sur l'original.

L'exposition est à peu près la même dans les deux pièces; mais le long détail où entre Agamemnon sur l'origine de la guerre de Troie, et qu'il commence à la naissance d'Hélène; ce détail qu'il fait à un Grec, qui en est aussi bien instruit que lui, me paraît refroidir une scène d'ailleurs si intéressante. Il n'y a nulle raison pour prendre son récit de si haut quand les moments sont précieux, et l'on reconnaît ici cette verbosité qu'on a justement reprochée aux écrivains grecs, dont Sophocle lui-même, le plus parfait de tous, n'est pas tout-à-fait exempt. J'en retrouve encore des traces dans les réflexions trop prolongées que fait Agamemnon sur les dangers de la grandeur et les avantages d'une condition obscure. Ce n'est pas que ce soient là de ces sentences froidement philosophiques si fréquentes dans Euripide : celle-ci est en situation

et en sentiment; elle est parfaitement placée, et Racine n'a pas manqué de s'en saisir. Mais il a resserré en trois vers ce qu'Euripide allonge dans dix ou douze. Il a senti qu'il ne devait pas y avoir un mot de trop dans une exposition où l'on a tant de choses importantes à développer. Le Grec a le mérite de l'invention; le Français celui de la mesure, et j'ajouterai celui de l'expression.

Heureux qui, satisfait de son humble fortune,
Libre du joug superbe où je suis attaché,
Vit dans l'état obscur où les dieux l'ont caché!

Il n'y a rien dans le grec qui réponde à la beauté de ces deux hémistiches : *Libre du joug superbe.... où les dieux l'ont caché.* Il n'y a rien non plus qui ait pu fournir à Racine ces vers qui expriment d'une manière si heureusement poétique le calme qui retient la flotte grecque dans le port d'Aulide :

Le vent qui nous flattait nous laissa dans le port.
Il fallut s'arrêter, et la rame inutile
Fatigua vainement une mer immobile.

Voilà pour l'exposition. Voyons l'intrigue et les caractères. Il y en a quatre plus ou moins tracés dans Euripide : Agamemnon, Clytemnestre, Iphigénie, Achille : tous sont embellis et perfectionnés. Agamemnon est beaucoup plus noble, Clytemnestre beaucoup plus pathétique, Achille beaucoup plus impétueux; Iphigénie même, le rôle le mieux fait de la pièce grecque, est encore plus touchante dans la pièce française. Mais il est à propos d'observer que la supériorité des rôles d'Achille et d'Iphigénie tient

à un ressort dramatique étranger aux anciennes tragédies, et qui n'a jamais été mieux placé que dans celle-ci, pour ajouter à l'intérêt des situations et des caractères. L'amour, que les modernes ont souvent introduit mal à propos dans ces grands sujets de l'antiquité, tels qu'Œdipe, Électre, Mérope, Philoctète, se mêle admirablement à celui d'Iphigénie, et la raison en est sensible. Il ne s'agit ici ni d'intrigues amoureuses ni de déclarations galantes, qui rabaissent de grands personnages et gâtent une grande action. Quel est le sujet *d'Iphigénie ?* C'est un père forcé par des raisons d'état d'immoler sa propre fille. Il est obligé, pour la faire venir d'Argos à l'armée, de prendre un prétexte qui la trompe, ainsi que sa mère. Il suppose un projet de mariage entre Achille et Iphigénie. Telle est l'intrigue d'Euripide. On s'attend bien, au moment où cette fourbe est découverte, qu'Achille sera indigné qu'on se soit servi de son nom pour cet odieux stratagème. Mais combien la situation sera-t-elle plus forte, s'il est vrai qu'Achille ait été promis à Iphigénie, s'il aime cette jeune princesse, s'il a en même temps et son injure à venger et son épouse à sauver ! Pour aller jusque-là, il n'y avait qu'un pas à faire : Euripide ne l'a pas fait, et, s'il faut tout dire, je m'en étonne, et je crois qu'on peut le lui reprocher ; car si les Grecs n'ont point mis d'intrigues d'amour dans leurs tragédies, s'ils ne représentent point des héros amants, l'amour conjugal, l'amour fondé sur des droits légitimes n'est point exclu de leur théâtre ; témoin l'Antigone de So-

phocle, qui est promise au fils de Créon, comme l'Iphigénie de Racine l'est au fils de Pélée, et l'attachement mutuel d'Hémon et d'Antigone est assez fort pour produire la catastrophe, c'est-à-dire la mort du prince qui se tue auprès d'Antigone. Qui empêchait Euripide de mettre Achille dans une situation semblable? Achille peut, sans rien perdre de l'héroïsme qui fait son caractère, aimer la jeune épouse qui lui est promise; et combien alors il sera plus intéressé à la défendre! Cette faute d'Euripide (car c'en est une qui même en amène d'autres) est une nouvelle preuve qui confirme ce que j'ai toujours pensé, que Sophocle avait vu bien plus loin que lui dans l'art dramatique.

Qu'arrive-t-il? le prétendu mariage d'Achille n'est qu'une fiction qui s'éclaircit dans la première scène du quatrième acte, et cette scène, de toutes manières, convient beaucoup plus à la comédie qu'à la tragédie. On en va juger. Achille arrive au quatrième acte, pour parler, dit-il, au général des Grecs, et savoir les raisons de ses délais. C'est d'abord une faute d'amener si tard un personnage de cette importance, et sans autre raison qui le fasse tenir au sujet, qu'un simple mouvement de curiosité et d'impatience. Ce n'est pas tout: il n'a jamais vu Clytemnestre, et la première personne qui se présente à lui devant la demeure d'Agamemnon, c'est cette reine qui croit venir au-devant de son gendre, et qui l'accueille en conséquence. Achille, qui ne se doute de rien, va de surprise en surprise. Étonné de voir une femme l'aborder ainsi, il l'est

bien plus lorsqu'elle lui présente la main, cérémonie d'usage la première fois qu'une mère voyait l'époux de sa fille. Il réclame les *saintes lois de la pudeur* avec toute la simplicité des mœurs antiques. Clytemnestre est obligée de se nommer, et lui demande pourquoi il se refuse à ce que la coutume permet entre un gendre et une belle-mère. Nouvel étonnement d'Achille, qui ne sait ce qu'on veut lui dire, et qui finit par protester à la reine que jamais il n'a entendu parler de ce mariage, et qu'Agamemnom ne lui en a jamais dit un mot. Clytemnestre est si confuse, qu'elle lui demande la permission de se retirer. Je demande, moi, si ce n'est pas là une scène absolument comique. Toute méprise l'est par elle-même, et qu'est-ce qu'une méprise semblable entre Achille et Clytemnestre? Quel rôle pour un héros, pour une reine! Cette scène se sent encore de l'enfance d'un art qui pourtant était déjà fort avancé, et toutes ces fautes viennent de ce que l'hymen d'Achille et d'Iphigénie n'est qu'une supposition dans le poëte grec, au lieu d'être une réalité comme dans le poëte français. Aussi quelle différence de l'arrivée d'Achille dans la pièce de Racine! Il ne vient pas à l'armée pour savoir des nouvelles. La renommée de ses exploits l'y a devancé: il arrive vainqueur de la Thessalie et de Lesbos; il arrive pour épouser la fille du roi des rois, et renverser la ville de Priam.

La Thessalie entière, ou vaincue ou calmée,
Lesbos même conquise en attendant l'armée,
De toute autre valeur éternels monuments,
Ne sont d'Achille oisif que les amusements.

Les malheurs de Lesbos par ses mains ravagée
Épouvantent encor toute la mer Égée.
Troie en a vu la flamme, et jusque dans ses ports
Les flots en ont porté les débris et les morts.

Voilà comme le héros s'annonce, et comme le poëte fait des vers. Que l'on compare ici Euripide et Racine, et qu'on juge.

Revenons à la pièce grecque. Au moment où Clytemnestre veut quitter Achille, Arcas survient, qui leur révèle la résolution cruelle d'Agamemnon et le péril d'Iphigénie. Il est clair qu'Achille n'y peut prendre par lui-même aucun intérêt, si ce n'est celui de la pitié, que tout autre éprouverait comme lui, et le ressentiment qu'il doit avoir contre ceux qui ont abusé de son nom. Clytemnestre cependant saisit cette occasion de se ménager un appui pour sa fille; elle tombe à ses genoux, et lui dit à peu près les mêmes choses que Racine a écrites en si beaux vers, mais qui ont infiniment plus de force en s'adressant à celui qui devait réellement être l'époux d'Iphigénie, qu'à un prince qui dans le fait se trouve étranger à tout ce qui se passe. Il lui répond très-noblement, et lui promet son secours. Il fait les mêmes offres à Iphigénie dans l'acte suivant; mais que produit son entretien? Rien, absolument rien: il ne voit pas même Agamemnon; il dit que ses propres soldats sont soulevés contre lui; qu'il a couru risque d'être accablé de pierres. Cependant il amène un petit nombre d'amis, qui sont prêts comme lui à tout risquer pour sauver la princesse. Mais lorsqu'elle témoigne quelle est ré-

signée à mourir, et qu'elle sera une victime volontaire, immolée pour la gloire et le salut des Grecs, il se contente d'admirer sa résolution, et d'avouer que ce noble courage lui fait regretter de n'être pas son époux. Seulement il ajoute que, dans le cas où elle changerait d'avis, il sera près de l'autel pour la défendre Est-ce là cette fougue impétueuse qui doit caractériser Achille? Je sais que, suivant les mœurs grecques, il ne doit pas faire davantage, et qu'il n'a pas le droit d'empêcher un dévouement religieux. Mais pourtant c'est Achille; c'est celui qu'Horace veut que l'on représente comme ne reconnaissant de loi que son épée; et certes, si Euripide en eût fait l'époux d'Iphigénie, il pouvait en faire en même temps l'Achille d'Homère; mais il a laissé cette gloire à Racine; c'est en effet d'après *l'Iliade* que le poëte français a dessiné cette superbe scène, l'une des plus imposantes et des plus vives de notre théâtre, entre Achille et Agamemnon. C'est d'après le plus grand peintre de l'antiquité que Racine a colorié cette belle figure de héros, que des critiques absurdes ont si ridiculement accusée d'être trop française. Ici, comme dans Homère, c'est un guerrier fougueux, terrible, inexorable, ne respirant que la gloire et les combats, impatient du repos, de l'obstacle et de l'injure, méprisant les oracles et les prêtres, également prêt à renverser les autels et à combattre tout une armée. On lui rappelle en vain qu'il doit périr sous les murs de Troie :

Moi! je m'arrèterais à de vaines menaces,
Et je fuirais l'honneur qui m'attend sur vos traces!

Les Parques à ma mère, il est vrai, l'ont prédit,
Lorsqu'un époux mortel fut reçu dans son lit :
Je puis choisir, dit-on, ou beaucoup d'ans sans gloire,
Ou peu de jours suivis d'une longue mémoire.
Mais, puisqu'il faut enfin que j'arrive au tombeau,
Voudrais-je, de la terre inutile fardeau,
Trop avare d'un sang reçu d'une déesse,
Attendre chez mon père une obscure vieillesse,
Et, toujours de la gloire évitant le sentier,
Ne laisser aucun nom, et mourir tout entier?
Ah! ne nous formons point ces indignes obstacles;
L'honneur parle, il suffit : ce sont là nos oracles.
Les dieux sont de nos jours les maîtres souverains;
Mais, seigneur, notre gloire est dans nos propres mains.
Pourquoi nous tourmenter de leurs ordres suprêmes?
Ne songeons qu'à nous rendre immortels comme eux-mêmes,
Et, laissant faire au sort, courons où la valeur
Nous promet un destin aussi grand que le leur.
C'est à Troie, et j'y cours; et, quoiqu'on me prédise,
Je ne demande aux dieux qu'un vent qui m'y conduise;
Et quand moi seul enfin il faudrait l'assiéger,
Patrocle et moi, seigneur, nous irons vous venger.

Assurément il n'y avait qu'Achille au monde qui pût vouloir tout seul assiéger Troie. Il n'y avait que lui qui pût dire à Clytemnestre :

Votre fille vivra : je puis vous le prédire.
Croyez, croyez du moins que, tant que je respire,
Les dieux auront en vain ordonné son trépas.
Cet oracle est plus sûr que celui de Calchas.

Il n'y avait que lui qui pût dire à Iphigénie :

Venez, madame, suivez-moi.
Ne craignez ni les cris ni la foule impuissante
D'un peuple qui se presse autour de cette tente.

Paraissez ; et bientôt, sans attendre mes coups,
Ces flots tumultueux s'ouvriront devant vous.
Patrocle et quelques chefs qui marchent à ma suite
De mes Thessaliens vous amènent l'élite.
Tout le reste assemblé près de mon étendard,
Vous offre de ses rangs l'invincible rempart.
A vos persécuteurs opposons cet asile :
Qu'ils viennent vous chercher sous les tentes d'Achille !

C'est à la fois un guerrier, un amant, un époux outragé ; c'est Achille tout entier. On voit que Racine était plein d'Homère ; il traduit d'Homère cet endroit de la scène d'Achille avec Agamemnon :

Et que m'a fait à moi cette Troie où je cours ?
Au pied de ses remparts quel intérêt m'appelle ?
Pour qui, sourd à la voix d'une mère immortelle,
Et d'un père éperdu négligeant les avis,
Vais-je y chercher la mort tant prédite à leur fils ?
Jamais vaisseaux partis des rives du Scamandre,
Aux champs thessaliens osèrent-ils descendre ?
Et jamais dans Larisse un lâche ravisseur
Me vint-il enlever ou ma femme ou ma sœur ?
Qu'ai-je à me plaindre ? où sont les pertes que j'ai faites ?
Je n'y vais que pour vous, barbare que vous êtes !

Ce qui distingue ce rôle admirable, c'est que l'amour, qui affaiblit ordinairement l'héroïsme, lui donne ici un nouveau ressort. Il semble qu'il n'y ait rien à répondre lorsque Achille dit à Iphigénie :

Quoi ! madame, un barbare osera m'insulter !
Il voit que de sa sœur je cours venger l'outrage,
Il sait que, le premier, lui donnant mon suffrage,
Je le fis nommer chef de vingt rois, ses rivaux :
Et, pour fruit de mes soins, pour fruit de mes travaux,

Pour tout le prix enfin d'une illustre victoire
Qui le doit enrichir, venger, combler de gloire,
Content et glorieux du nom de votre époux,
Je ne lui demandais que l'honneur d'être à vous.
Cependant aujourd'hui, sanguinaire, parjure,
C'est peu de violer l'amitié, la nature,
C'est peu que de vouloir, sous un couteau mortel,
Me montrer votre cœur, fumant sur un autel.
D'un appareil d'hymen couvrant ce sacrifice,
Il veut que ce soit moi qui vous mène au supplice;
Que ma crédule main conduise le couteau;
Qu'au lieu de votre époux je sois votre bourreau!
Et quel était pour vous ce sanglant hyménée,
Si je fusse arrivé plus tard d'une journée?
Quoi donc! à leur fureur livrée en ce moment,
Vous iriez à l'autel me chercher vainement;
Et d'un fer imprévu vous tomberiez frappée,
En accusant mon nom qui vous aurait trompée!
Il faut de ce péril, de cette trahison,
Aux yeux de tous les Grecs lui demander raison.
A l'honneur d'un époux vous-même intéressée,
Madame, vous devez approuver ma pensée;
Il faut que le cruel, qui m'a pu mépriser,
Apprenne de quel nom il osait abuser.

Il ne s'indigne pas moins de la soumission d'Iphigénie que de la cruauté de son père :

Eh bien! n'en parlons plus. Obéissez, cruelle,
Et cherchez une mort qui vous semble si belle.
Portez à votre père un cœur où j'entrevoi
Moins de respect pour lui que de haine pour moi.
Une juste fureur s'empare de mon âme :
Vous allez à l'autel, et moi, j'y cours, madame.
Si de sang et de morts le ciel est affamé,
Jamais de plus de sang ses autels n'ont fumé.

A mon aveugle amour tout sera légitime;
Le prêtre deviendra ma première victime;
Le bûcher, par mes mains détruit et renversé,
Dans le sang des bourreaux nagera dispersé;
Et si, dans les horreurs de ce désordre extrême,
Votre père frappé tombe et périt lui-même,
Alors de vos respects voyant les tristes fruits,
Reconnaissez les coups que vous aurez conduits.

Je le répète; que l'on compare à ces emportements si naturels, si intéressants, si bien fondés, le sang-froid de l'Achille d'Euripide, et qu'on décide lequel de ces deux rôles est le plus tragique et le plus théâtral.

Mais le dernier coup de pinceau est dans le cinquième acte, quand le poëte représente tous les Grecs armés contre Iphigénie:

De ce spectacle affreux votre fille alarmée
Voyait pour elle Achille et contre elle l'armée.
Mais, quoique seul pour elle, Achille furieux
Épouvantait l'armée et partageait les dieux.

Homère et Corneille, les deux premiers modèles du sublime, n'ont rien, ce me semble, de plus grand pour l'idée et pour l'expression que ces deux vers. L'imagination croit voir l'Achille de l'Iliade quand il paraît près de ses pavillons, sans armes, qu'il crie trois fois, et que trois fois les Troyens reculent. Girardon disait que, depuis qu'il avait lu Homère, les hommes lui paraissaient avoir dix pieds: Racine les voyait à cette hauteur quand il a peint son Achille.

J'ai dit que le rôle d'Agamemnon était plus no-

ble et mieux soutenu dans notre *Iphigénie* que dans celle des Grecs. En effet Euripide l'avilit gratuitement devant Ménélas. Quand celui-ci a surpris la lettre que son frère envoie pour prévenir l'arrivée de Clytemnestre, il lui reproche longuement et durement de n'être plus le même depuis qu'il a obtenu le commandement général; d'avoir été souple et flatteur lorsqu'il le briguait, et d'être devenu intraitable et inaccessible depuis qu'il en est revêtu. Ces reproches injurieux sont déplacés: il suffisait que Ménélas lui rappelât ses résolutions conformes à l'intérêt des Grecs, et se plaignît de son changement. D'un autre côté, Agamemnon reproche à Ménélas de *ne respirer que le sang et le carnage*, de vouloir *se ressaisir d'une épouse ingrate*, *aux dépens de la raison et de l'honneur*. Est-ce bien Agamemnon qui doit tenir ce langage? est-ce à lui de parler ainsi de l'injure faite à son frère, d'une querelle qui arme toute la Grèce, et qui le met lui-même à la tête de tous les rois? Il y a là trop d'inconséquence; c'est s'expliquer comme Clytemnestre, et non pas comme le général des Grecs et le frère de Ménélas, ni même comme un homme qui, un moment auparavant, a senti la nécessité du sacrifice qu'on lui demandait. Qu'il en gémisse, qu'il soit combattu, qu'il cherche même à éluder sa parole, à sauver sa fille, rien n'est plus naturel; mais qu'il ne condamne pas formellement sa propre cause. C'est se rendre soi-même inexcusable, lorsqu'un moment après il consentira au sacrifice. Qu'il ne dise donc pas: « Poursuivez tant qu'il vous

» plaira la vengeance inique d'une perfide épouse : » c'est votre passion ; mais il m'en coûterait trop » de larmes si j'étais assez injuste pour livrer mon » sang aux Grecs. » Racine a bien senti ce défaut de convenance ; il a mis dans la bouche de Clytemnestre ce qu'Euripide fait dire à Agamemnon :

Laissez à Ménélas racheter d'un tel prix
Sa coupable moitié dont il est trop épris.
Mais vous, quelles fureurs vous rendent sa victime ?
Pourquoi vous imposer la peine de son crime ?
Pourquoi moi-même enfin, me déchirant le flanc,
Payer sa folle amour du plus pur de mon sang ?

Il me semble aussi que Racine a mieux gardé les vraisemblances, et conservé la dignité d'Agamemnon devant Clytemnestre, lorsqu'il lui interdit l'approche de l'autel. Dans Euripide, il veut la renvoyer à Argos, sous prétexte de veiller de plus près à l'éducation de ses filles ; prétexte d'autant moins probable que lui-même l'a fait venir à l'armée pour le mariage d'Iphigénie, ce qui présente une contradiction choquante et inexplicable. Aussi, lorsqu'il lui dit d'un ton absolu : « Je le veux : par- » tez, obéissez, » elle répond : « Non, certes, je ne » partirai pas. J'en jure par Junon. Les soins d'un » père vous regardent : laissez-moi ceux d'une » mère ; » et là-dessus elle le quitte. C'est compromettre un peu l'autorité d'Agamemnon comme roi et comme époux. Racine, en imitant cette scène, l'a corrigée. Des différentes raisons que lui fournit Euripide, il n'a pris que celle qui, du moins, a quelque chose de plausible, et il l'a exprimée avec

un art et une élégance de détails qui en couvrent la faiblesse autant qu'il est possible.

Vous voyez en quels lieux vous l'avez amenée (Iphigénie) :
Tout y ressent la guerre, et non point l'hyménée.
Le tumulte d'un camp, soldats et matelots,
Un autel hérissé de dards, de javelots,
Tout ce spectacle enfin, pompe digne d'Achille,
Pour attirer vos yeux n'est point assez tranquille,
Et les Grecs y verraient l'épouse de leur roi
Dans un état indigne et de vous et de moi.

Clytemnestre ne manque pas de bonnes raisons à lui opposer; alors il en vient à un ordre formel :

Vous avez entendu ce que je vous demande :
Madame, je le veux, et je vous le commande.
Obéissez.

Et il sort sans attendre sa réponse. C'est sauver à la foi toutes les bienséances; car il ne doit pas douter qu'on ne lui obéisse, et, après un ordre si précis et si dur, il n'a plus rien à dire ni à entendre. A l'égard de Clytemnestre, elle demeure étonnée comme elle doit l'être, et cherche à deviner les motifs de cette conduite. Elle paraît croire que son époux n'ose pas montrer aux Grecs assemblés la sœur de la coupable Hélène.

Mais n'importe : il le veut, et mon cœur s'y résout.
Ma fille, ton bonheur me console de tout.

Il y a de l'adresse à couvrir cette petite mortification, qui se perd pour ainsi dire dans les jouissances de l'amour maternel. L'observation de

toutes ces bienséances est un des avantages du théâtre français sur celui de toutes les autres nations.

Brumoy prétend qu'Agamemnon est plus roi dans Racine, et plus père dans Euripide. Il me semble, au contraire, que, dans la pièce grecque, Agamemnon donne beaucoup plus à l'intérêt de la patrie, et, dans la pièce française, beaucoup plus à la nature; et je crois encore qu'en cela tous deux se sont conformés aux mœurs du pays où ils écrivaient. La prise de Troie, l'autorité des oracles, l'honneur de la Grèce, devaient être d'une plus grande importance sur le théâtre d'Athènes que sur le nôtre. Aussi, dans Euripide, passé le second acte, Agamemnon n'a plus aucune irrésolution, et paraît constamment résigné au sacrifice. Racine a senti que, pour des spectateurs français, il fallait que la nature rendît plus de combats; et, après cette grande scène du quatrième acte, où la fierté et la dignité d'Agamemnon se soutiennent si bien devant la hauteur menaçante d'Achille, le poëte trouve encore le moyen de donner au roi d'Argos un retour très-intéressant, dans l'instant même où il est le plus irrité de l'orgueil d'Achille, où il dit avec toute la fierté qui appartient aux Atrides :

Achille menaçant détermine mon cœur :
Ma pitié semblerait un effet de ma peur.

Il se rappelle la soumission d'Iphigénie.

Achille nous menace, Achille nous méprise ;
Mais ma fille en est-elle à mes lois moins soumise?

La tendresse paternelle prend encore le dessus. Il veut que sa fille vive. Elle vivra, dit-il, pour un autre que lui. Il fait venir la reine et Iphigénie, et charge Eurybate de les conduire secrètement hors du camp et de les ramener dans Argos. Ce projet échoue par la trahison d'Ériphile, qui va tout découvrir à Calchas, et par le soulèvement de l'armée qui réclame la victime. Ainsi, jusqu'au dernier moment, la nature l'emporte encore, et Agamemnon ne cède qu'à l'invincible nécessité. Cette gradation est le chef-d'œuvre de l'art; elle était nécessaire pour répandre sur le rôle d'Agamemnon l'intérêt dont il était susceptible, et pour multiplier les alternatives de la crainte et de l'espérance. Cette marche savante est un mérite des modernes : les anciens trouvaient de belles situations, mais nous avons su mieux qu'eux les soutenir, les graduer et les varier.

Je trouve encore Racine supérieur à son modèle dans la manière dont Clytemnestre défend sa fille. Ce n'est pas que cette scène ne soit belle dans Euripide, qu'il n'y ait du pathétique dans les discours de Clytemnestre; mais elle commence par reprocher à son époux des crimes qui le rendent odieux, le meurtre de Tantale, son premier mari, et celui d'un fils qu'elle en avait eu. Il ne faut pas faire haïr celui que la situation doit faire plaindre. Racine n'a point commis cette faute, et il a donné en même temps plus de véhémence à Clytemnestre : il a donné à la nature un accent plus fort et plus pénétrant; il a joint à ses plaintes plus de menaces

et de fureurs, et il le fallait; car de quoi n'est pas capable une mère dans une situation si horrible! Dans Euripide, Agamemnon, après avoir répondu à la mère et à la fille, se retire et les laisse ensemble : cette sortie est un peu froide. La scène est mieux conduite dans Racine et va toujours en croissant. Clytemnestre, voyant qu'elle ne peut rien sur Agamemnon, s'empare de sa fille.

Non, je ne l'aurai point amenée au supplice,
Ou vous ferez aux Grecs un double sacrifice.
Ni crainte ni respect ne m'en peut détacher;
De mes bras tout sanglants il faudra l'arracher.
Aussi barbare époux qu'impitoyable père,
Venez, si vous l'osez, la ravir à sa mère;
Et vous, rentrez, ma fille, et du moins à mes lois
Obéissez encor pour la dernière fois.

Voilà le cri de la nature; voilà comme devait finir cette scène. On sait quel en est l'effet au théâtre, et quels applaudissements suivent Clytemnestre, dont le spectateur a partagé les transports.

Autant sa douleur est furieuse et menaçante, autant celle d'Iphigénie est touchante et timide. Elle l'est aussi dans Euripide, mais pourtant elle n'est pas exempte de ce ton de harangue et de déclamation qu'on reproche aux poëtes grecs, et particulièrement à Euripide, mais qui est infiniment rare dans Sophocle. Iphigénie commence par regretter de n'avoir pas *l'éloquence d'Orphée, et l'art d'entraîner les rochers et d'attendrir les cœurs par des paroles.* Ce début est trop oratoire; mais le reste est d'une grande beauté, surtout l'endroit où elle pré-

sente à son père le petit Oreste encore au berceau, et cherche à se faire un appui de cette pitié si naturelle qu'on ne peut refuser à l'enfance. Ce morceau est plein de cette simplicité attendrissante, de cette expression de la nature où excellait Euripide. Racine n'avait point ce moyen : il est dans nos principes de n'amener un enfant sur la scène que lorsqu'il tient à l'action, comme dans *Athalie* et dans *Inès*. On a depuis employé ce ressort dans quelques pièces, et beaucoup moins à propos : les connaisseurs l'ont blâmé, et je crois que ce n'est pas sans fondement. Il serait trop aisé de faire venir un enfant sur le théâtre toutes les fois qu'il y aurait un personnage à émouvoir; et tout moyen par lui-même si facile, et en quelque sorte banal, perd nécessairement de son effet. Les Grecs n'en ont fait usage que très-rarement, quoiqu'ils se servissent beaucoup plus que nous de tout ce qui pouvait parler aux yeux. Nous en avons vu un exemple très-heureux dans l'*Ajax* de Sophocle ; mais, en général, ce moyen est un de ceux qu'il faut mettre en œuvre avec le plus de réserve, et que le succès peut seul justifier.

On a fait un reproche spécieux à l'*Iphigénie* française : on a voulu voir de l'excès dans sa résignation, lorsqu'elle dit à son père :

D'un œil aussi content, d'un cœur aussi soumis
Que j'acceptais l'époux que vous m'aviez promis,
Je saurai, s'il le faut, victime obéissante,
Tendre au fer de Calchas une tête innocente.

On aurait raison, si c'était là le fond de ce qu'elle dit et de ce qu'elle pense; mais qu'on écoute sa réponse tout entière, et l'on verra s'il y a de la bonne foi à interpréter séparément et à prendre dans une rigueur si littérale ce qui n'est qu'une tournure du discours, une espèce de concession oratoire, dont le but est de toucher d'abord le cœur d'Agamemnon par la soumission, avant de le ramener par la prière et les larmes. A-t-on pu croire qu'elle veuille dire en effet qu'il sera aussi satisfaisant pour elle d'être sacrifiée que d'épouser son amant? Ce sentiment serait entièrement faux, et je n'en connais point de cette espèce dans Racine. Mais, pour juger l'intention d'un discours, il faut l'entendre tout entier, et ne pas s'arrêter à ce qui n'est qu'un moyen préparatoire. Or, qui ne voit, en lisant la suite, que ces assurances d'une docilité parfaite ne vont qu'à disposer Agamemnon à écouter favorablement sa fille.

Si pourtant ce respect, si cette obéissance
Paraît digne à vos yeux d'une autre récompense,
Si d'une mère en pleurs vous plaignez les ennuis,
J'ose vous dire ici qu'en l'état où je suis,
Peut-être assez d'honneurs environnaient ma vie
Pour ne pas souhaiter qu'elle me fût ravie,
Ni qu'en me l'arrachant, un sévère destin
Si près de ma naissance en eût marqué la fin.

Est-ce là le langage d'une personne qui regarde du même œil la mort et l'hyménée? sa prière, pour être modeste et timide, en est-elle moins intéressante? A peine voit-elle son père attendri, comme il doit l'être par ces premières paroles, qu'elle em-

ploie successivement tout ce qu'il y a de plus capable de l'émouvoir, en commençant par ces deux vers si naturels et si simples, traduits d'Euripide :

Fille d'Agamemnon, c'est moi qui la première,
Seigneur, vous appelai de ce doux nom de père.
C'est moi qui si long-temps, le plaisir de vos yeux,
Vous ai fait de ce nom remercier les dieux,
Et pour qui tant de fois prodiguant vos caresses,
Vous n'avez point du sang dédaigné les faiblesses.
Hélas! avec plaisir je me faisais conter
Tous les noms des pays que vous allez dompter;
Et déjà d'Ilion présageant la conquête,
D'un triomphe si beau je préparais la fête.
Je ne m'attendais pas que, pour le commencer,
Mon sang fût le premier que vous dussiez verser.

Iphigénie, dans le grec, finit par dire qu'il n'y a rien de si désirable que la vie, et de si affreux que la mort. Ce sentiment est vrai; mais est-il assez touchant pour terminer un morceau de persuasion? Il peut convenir à tout le monde, et il valait mieux, ce me semble, insister en finissant sur ce qui est particulier à Iphigénie; et c'est aussi ce qu'a fait Racine. Il n'a pas cru non plus devoir lui donner cette extrême frayeur de la mort; il a voulu qu'on se souvînt que c'était la fille d'Agamemnon; et d'ailleurs il savait qu'un peu de courage sans faste, et mêlé à tous les sentiments qu'elle doit exprimer, ne pouvait rien diminuer de l'intérêt qu'elle inspire, et devait même l'augmenter :

Non que la peur du coup dont je suis menacée
Me fasse rappeler votre bonté passée.

Ne craignez rien : mon cœur, de votre honneur jaloux,
Ne fera point rougir un père tel que vous;
Et si je n'avais eu que ma vie à défendre,
J'aurais su renfermer un souvenir si tendre.
Mais à mon triste sort, vous le savez, seigneur,
Une mère, un amant, attachaient leur bonheur.
Un roi digne de vous a cru voir la journée
Qui devait éclairer notre illustre hyménée.
Déjà sûr de mon cœur à sa flamme promis,
Il s'estimait heureux : vous me l'aviez permis.
Il sait votre dessein : jugez de ses alarmes.
Ma mère est devant vous, et vous voyez ses larmes.
Pardonnez aux efforts que je viens de tenter
Pour prévenir les pleurs que je leur vais coûter.

De combien d'intérêts elle s'environne en paraissant oublier le sien! Elle ne fait pas parler les pleurs du petit Oreste, comme dans Euripide; mais les pleurs d'un enfant sont un moyen accidentel et passager, au lieu que le contraste affreux de l'hymen qui lui était promis, et de la mort où l'on va la conduire, tient à tout le reste de la pièce et fait partie de la situation. Plus je réfléchis sur ces deux ouvrages, plus il me paraît incontestable que la terreur et la pitié sont portées beaucoup plus loin dans Racine que dans Euripide.

J'ai entendu quelquefois opposer à ce dévouement généreux d'Iphigénie, qui s'élève au-dessus de la crainte de la mort en même temps qu'elle fait ce qu'elle doit pour sauver sa vie, cet aveu que fait Aménaïde d'un sentiment tout contraire, dans ces vers si connus :

Je ne me vante point du fastueux effort

De voir sans m'alarmer les apprêts de ma mort.
Je regrette la vie : elle dut m'être chère.

L'un de ces passages ne me paraît point la critique de l'autre. Aménaïde et Iphigénie disent toutes deux ce qu'elles doivent dire : ce sont seulement deux genres de beauté différents. La situation d'Aménaïde est bien plus affreuse encore que celle d'Iphigénie : elle est condamnée à une mort infâme ; elle va périr en coupable sur un échafaud. Aussi le poëte la représente dans l'entier abattement de l'extrême infortune : pas un sentiment doux, pas une ombre de consolation ne se mêle à l'horreur de sa destinée. Accusée par ses concitoyens, méconnue par son père, éloignée de son amant, elle ne peut faire entendre que l'accent de la plainte. Quelle différence d'Iphigénie! Elle va être offerte en victime pour le salut et la gloire de toute la Grèce, et l'on n'ignore pas quel honneur était attaché à ces sortes de sacrifices, réputés si honorables, que souvent même ils étoient volontaires. Ces idées prises dans les mœurs, et le nom de fille du roi des rois, devaient donc mêler au caractère d'Iphigénie quelques teintes d'un héroïsme que ne devait point avoir Aménaïde, qui n'est jamais qu'amante et malheureuse. C'est du discernement de toutes ces convenances, relatives au personnage, au pays, aux préjugés, aux coutumes, que dépend la perfection d'un caractère dramatique ; et je crois qu'elle se trouve dans celui d'Iphigénie.

J'ai connu des hommes de beaucoup d'esprit qui faisaient une autre critique de cette même scène :

ils en blâmaient le dialogue. Ils auraient voulu qu'il fût coupé par des répliques alternées et contradictoires, de manière à établir une espèce de choc, un combat de paroles entre Agamemnon et Clytemnestre, et ils pensaient que la scène en serait devenue plus forte et plus vive. Je ne sais si je me trompe, mais je crois trouver dans la nature les raisons qui me persuadent que Racine ne s'est pas trompé. Sa scène, ainsi que celle d'Euripide, est partagée en trois couplets, si ce n'est que l'ordre est différent. Dans le grec, Clytemnestre parle la première : elle éclate en reproches contre Agamemnon, qui ne répond rien. C'est déjà un défaut à mon avis ; car il ne convient pas qu'il ait l'air de n'avoir rien à répondre. Sa fille prend la parole : il réplique alors et se retire. J'ai déjà remarqué que cette sortie ne devait pas faire un bon effet, et que la marche de Racine me semblait plus heureuse. Chez lui, c'est Iphigénie qui parle la première, après que sa mère a dit avec une indignation ironique et concentrée :

Venez, venez, ma fille, on n'attend plus que vous.
Venez remercier un père qui vous aime,
Et qui veut à l'autel vous conduire lui-même.

Et après qu'Agamemnon, voyant sa fille pleurer et baisser les yeux, s'est écrié :

Ah! malheureux Arcas! tu m'as trahi!

elle se hâte de lui dire :

Mon père,
Cessez de vous troubler, vous n'êtes point trahi.
Quand vous commanderez, vous serez obéi.

et le reste comme on vient de l'entendre. Il me paraît très-naturel qu'Iphigénie, qui connaît toute la violence de Clytemnestre, et qui en a déjà été témoin devant Achille, qui même a eu soin de dire à son amant :

On ne connaît que trop la fierté des Atrides.
Laissez parler, seigneur, des bouches plus timides,

se hâte de prévenir les emportements de sa mère, et d'essayer ce que peuvent sur Agamemnon la pitié et la nature. D'un autre côté, il n'est pas moins vraisemblable que Clytemnestre, qui a eu le temps de revenir de ses premiers transports, se contienne encore jusqu'au moment où elle aura entendu, de la bouche même de son époux, ce qu'en effet elle ne doit croire entièrement que lorsqu'il l'aura lui-même avoué. Après qu'Iphigénie a parlé, Clytemnestre doit d'autant plus attendre la réponse d'Agamemnon, qu'elle a tout lieu d'espérer qu'il n'aura pu résister aux pleurs de sa fille. Il s'explique cependant de manière à ne laisser aucune espérance. C'est alors que l'orage commence, et avec d'autant plus d'effet, que le spectateur l'a vu s'amasser dans le cœur de Clytemnestre pendant qu'Agamemnon parlait, et qu'elle ne se livre à toute sa fureur qu'après qu'elle a perdu tout espoir. Aussi perd-elle en même temps tout ménagement, et finit par se jeter sur sa fille comme une forcenée, et l'entraîne avec elle hors du théâtre. Cette marche me paraît en tout celle de la nature : on y observe ce progrès si essentiel à l'effet théâtral, et qui manque à la

scène d'Euripide; et non-seulement je n'y trouve rien à reprendre, mais je n'y vois rien qu'on ne doive admirer.

Ensuite je demande aux critiques où ils auraient voulu placer ce dialogue coupé, qui leur semble préférable, et comment il pouvait trouver place dans une pareille situation. Prétendre que tout l'art du dialogue consiste dans un conflit de reparties rapidement multipliées, c'est une grande erreur. Il doit toujours être conforme à la situation; et dès que ce rapport existe, toutes les formes qu'il prend sont également bonnes. « Mais trois grands couplets » qui forment une scène, c'est bien long, et cela » ressemble à trois harangues qui se succèdent, » disent les critiques qui se paient de mots, et qui s'imaginent qu'il ne peut y avoir de chaleur que dans les traits et dans les saillies. Je réponds: il y a tel moment où un couplet de quatre vers est long, parce qu'il est inutile, et tel moment où soixante, quatre-vingts, cent vers, ne sont point une longueur, parce qu'il n'y a rien de trop. Dans les scènes de bravades ou de passions, dans une crise pressante et instantanée, le dialogue doit être vif et coupé. Voyez la scène de Néron et de Britannicus, quand ils se bravent tous les deux; celle d'Agamemnon et d'Achille, dont je parlerai tout à l'heure; elles sont de ce genre : alors l'explosion est continuelle. Mais quand il y a des combats intérieurs, quand il en coûte de parler ou de répondre, quand ce qui s'offre à dire ne peut s'appuyer que sur une suite d'idées liées entre elles, quand celui qui parle

est tellement animé qu'il est comme impossible de l'interrompre, alors chacun ne doit parler que pour tout dire; et tous ces cas différents se trouvent dans la scène dont il s'agit. D'abord, Agamemnon est dans l'état le plus violent et le plus pénible; on vient lui reprocher de faire ce qu'il ne fait que malgré lui: il est comme surpris par sa fille et par sa femme, qui viennent lui livrer un assaut imprévu. Dira-t-on qu'il soit fort pressé d'interrompre les prières et les larmes d'Iphigénie? Cela ne peut même se supposer. Il souffre; et il lui faut du temps pour recueillir toutes ses forces et rassembler toutes ses raisons. Il l'écoute donc, et doit l'écouter. Quand il parle à son tour, est ce Iphigénie qui lui coupera la parole? Elle a dit ce qu'elle devait dire: s'il est inflexible, elle est résignée. Ira-t-elle lutter de reparties contre lui? Rien ne serait plus opposé à la décence et au caractère noble que le poëte lui donne. Mais Clytemnestre, dira-t-on, comment n'éclate-t-elle pas d'abord? Elle fait bien plus: elle se contient quelque temps; elle a l'air de se dire à elle-même: Voyons comment un père trouvera des raisons pour immoler sa fille. A mesure qu'elle l'écoute, la rage la suffoque: elle a besoin de rappeler tout ce qu'elle a de force; et le poëte l'a si bien senti, qu'elle commence par quatre vers pleins d'une fureur sourde et interne, pleins d'une ironie amère et sanglante:

Vous ne démentez point une race funeste;
Oui, vous êtes le sang d'Atrée et de Thyeste.

Bourreau de votre fille, il ne vous reste enfin
Que d'en faire à sa mère un horrible festin.
Barbare! etc.

Soulagée par cette première éruption, c'est alors que cette âme, tourmentée et embrasée comme un volcan, répand des torrents de reproches, d'invectives, de douleurs, de fureurs; et c'est ici, plus que jamais, que je demande à tous ceux qui l'ont entendue, s'ils imaginent quelque moyen humain, de l'interrompre ou de l'arrêter, à moins de la tuer sur la place. Agamemnon, nécessairement étourdi de cette tempête, est-il même en état de répondre? Y pense-t-il? Elle a cessé de parler, elle est sortie, elle a entraîné sa fille, qu'il ne sait encore où il en est. Il demeure consterné, épouvanté, abîmé dans son malheur..... Oh! qu'il faut y regarder de bien près avant d'attaquer, sur l'exacte imitation de la nature, l'homme qui en a été le peintre le plus fidèle!

Iphigénie soutient jusqu'au bout le caractère également sensible et généreux qu'elle a montré. Sûre de la tendresse de son père, qui vient de faire un dernier et inutile effort pour la faire partir secrètement avec Clytemnestre, voyant toute l'armée conjurée contre elle, elle se résout à mourir : elle console sa mère désespérée; elle la fait souvenir de l'enfance d'Oreste; elle exprime les sentiments les plus aimables.

Surtout, si vous m'aimez par cet amour de mère,
Ne reprochez jamais mon trépas à mon père.

Elle résiste à son amant même qui veut la défendre. Elle lui met devant les yeux la gloire dont il doit se couvrir devant Troie.

Songez, seigneur, songez à ces moissons de gloire
Qu'à vos vaillantes mains présente la victoire.
Ce champ si glorieux, où vous aspirez tous,
Si mon sang ne l'arrose, est stérile pour vous.
Telle est la loi des dieux à mon père dictée :
En vain, sourd à Calchas, il l'avait rejetée.
Par la bouche des Grecs contre moi conjurés,
Leurs ordres éternels se sont trop déclarés.
Partez. A vos honneurs j'apporte trop d'obstacles.
Vous-même, dégagez la foi de vos oracles ;
Signalez ce héros à la Grèce promis,
Tournez votre douleur contre ses ennemis.
Déjà Priam pâlit ; déjà Troie en alarmes
Redoute mon bûcher et frémit de vos larmes.
Allez ; et, dans ses murs vides de citoyens,
Faites pleurer ma mort aux veuves des Troyens.
Je meurs dans cet espoir satisfaite et tranquille.
Si je n'ai pas vécu la compagne d'Achille,
J'espère que du moins un heureux avenir
A vos faits immortels joindra mon souvenir,
Et qu'un jour mon trépas, source de votre gloire,
Ouvrira le récit d'une si belle histoire.

Ce mélange d'héroïsme et de sensibilité, qui est propre à la tragédie, quoiqu'il n'entre pas dans tous les sujets, est fort heureux, surtout dans ceux dont le fond aurait par lui-même quelque chose de trop affligeant, tel, par exemple, que celui d'Iphigénie, où les dieux ont ordonné la mort de l'innocence. C'est dans ce cas que l'admiration tempère par des idées consolantes un sentiment fait pour

consterner le cœur et le flétrir. Elle ne diminue pas la pitié, elle la rend plus douce. C'est un des plus précieux avantages de la tragédie, d'élever l'âme en l'attendrissant, ou même en l'effrayant; et c'est en ce sens que l'admiration peut être un ressort tragique, non pas capital, mais accessoire. J'en dirai là-dessus davantage dans le résumé général sur Corneille et Racine, où j'expliquerai quelle part peut avoir dans la tragédie ce ressort de l'admiration, sur lequel, depuis vingt ans, on a, comme sur tout le reste, débité tant d'inepties.

Nous avons vu ce qu'étaient, dans Racine, Agamemnon, Clytemnestre, Iphigénie, et surtout cet Achille, si supérieur à ce qu'il est dans Euripide; et il a fallu reconnaître que, dans tous ces rôles, si le poëte français est obligé de laisser au poëte grec la gloire d'être original, il la balance au moins par celle d'une exécution bien plus parfaite. Jusqu'ici nous les avons considérés l'un auprès de l'autre; mais dans la scène entre Achille et Agamemnon, Racine ne doit rien à Euripide; et quel chef-d'œuvre que cette seule scène! quel ton d'élévation! quel feu dans le dialogue! quelle progression! Ce n'est pas seulement un combat de fierté entre deux héros, c'est Achille défendant son amante, demandant raison de sa propre injure et réclamant son épouse; Achille prêt à lever le bras sur Agamemnon, s'il ne s'arrêtait à la seule pensée que c'est le père d'Iphigénie. On ne saurait joindre ensemble plus d'intérêt et de grandeur. « Mais comment louer tant de beautés sans redire faiblement ce

que tout le monde a si bien senti? Quel tribut stérile! quel froid retour que des louanges pour toutes ces impressions si vives et si variées, ces frémissements, ces transports qu'excitent en nous ces productions sublimes du premier des arts! Pour en juger tous les efforts, c'est au théâtre qu'il faut se transporter; c'est là qu'il faut voir les tendres pleurs d'Iphigénie, les larmes jalouses d'Ériphile et les combats d'Agamemnon; qu'il faut entendre les cris si douloureux et si déchirants des entrailles maternelles de Clytemnestre; qu'il faut contempler, d'un côté, le roi des rois, de l'autre, Achille, ces deux grandeurs en présence, prêtes à se heurter, le fer prêt à étinceler dans la main du guerrier, et la majesté royale sur le front du souverain. Et quand vous aurez vu la foule immobile et en silence, attentive à ce spectacle, suspendue à tous les ressorts que l'art fait mouvoir sur la scène; lorsque, dans d'autres moments, vous aurez entendu de ce silence universel s'échapper tout à coup les sanglots de l'attendrissement, les cris de l'admiration ou de la terreur; alors, si vous vous méfiez des surprises faites à vos sens par le prestige de l'optique théâtrale, revenez à vous-même dans la solitude du cabinet; interrogez votre raison et votre goût, demandez-leur s'ils peuvent appeler des impressions que vous avez éprouvées, si la réflexion condamne ce qui a ému votre imagination, si, revenant au même spectacle, vous y porteriez des objections et des scrupules; et vous verrez que tout ce que vous avez senti n'était pas de ces illusions passagè

res qu'un talent médiocre peut produire avec une situation heureuse et la pantomime des acteurs, mais un effet nécessaire, constant et infaillible, fondé sur une étude réfléchie de la nature et du cœur humain; effet qui doit être à jamais le même, et qui, loin de s'affaiblir, augmentera dans vous à mesure que vous saurez mieux vous en rendre compte. Vous vous écrierez alors dans votre juste admiration : Quel art que celui qui domine si impérieusement, que je ne puis y résister sans démentir mon propre cœur; qui force ma raison même de s'intéresser à des fictions; qui avec des douleurs feintes, exprimées dans un langage harmonieux et cadencé, m'émeut autant que les gémissements d'un malheur réel, qui fait couler pour des infortunes imaginaires ces larmes que la nature m'avait données pour des infortunes véritables, et me procure une si douce épreuve de cette sensibilité, dont l'exercice est souvent si amer et si cruel! » (*Éloge de Racine.*)

Cette scène immortelle a pourtant de nos jours trouvé des censeurs; car de quoi ne s'avise-t-on pas? On a dit que ce n'était qu'un malentendu; qu'au lieu de se quereller, Agamemnon et Achille n'auraient rien de mieux à faire que de s'accorder, que l'un devrait dire à l'autre : De quoi s'agit-il? De sauver Iphigénie? J'en ai autant d'envie que vous : réunissons-nous pour en venir à bout. A cet arrangement de scène, il n'y a qu'une petite difficulté : c'est qu'il faudrait que les personnages d'une tragédie fussent des hommes parfaits, sans passions,

sans défauts, et doués d'une souveraine raison. C'est une fort belle spéculation; mais par malheur elle n'est pas plus possible dans la tragédie que dans le monde. Il faut donc, en attendant cette réforme, permettre qu'Achille n'endure pas tranquillement qu'on se serve de son nom pour immoler la femme qu'on lui a promise, et qu'il s'en explique en homme outragé; ce qu'en vérité tout autre que lui ferait dans le même cas, sans être un Achille. Il faut aussi permettre que le général des Grecs, et le chef de tant de rois, ne trouve pas bon qu'on veuille lui faire la loi. C'est ainsi que les hommes sont faits, et c'est parce qu'il y a des passions et des querelles parmi les hommes, qu'il y a des tragédies sur la scène comme dans l'histoire. Il n'y en aura plus dès que nous serons tous devenus des êtres parfaits; ce qui peut faire espérer que nous en aurons encore long-temps.

Il nous reste à examiner deux personnages qui ne sont pas dans la pièce grecque, Ulysse et Ériphile. Ulysse est substitué à Ménélas, et ce changement est très-judicieux. D'abord il est peu convenable de faire paraître Ménélas, la première cause de tous les malheurs qui sont le sujet de la pièce: il ne peut y jouer qu'un rôle désagréable au spectateur. On serait blessé de le voir combattre la juste répugnance que montre Agamemnon à sacrifier sa fille, qui est en même temps la nièce de Ménélas. Celui-ci, en défendant les intérêts de la Grèce, aurait trop l'air de n'écouter que ceux de la vengeance, et de plaider sa propre cause. Ulysse, au contraire,

ne pouvant avoir d'autre intérêt que celui de tous les Grecs, est bien plus autorisé à combattre la résistance d'Agamemnon. Cette correction, si bien fondée, est encore une preuve de l'excellent esprit de Racine, et un avantage de plus sur Euripide.

J'ai fait voir que les personnages de ce dernier laissaient tous plus ou moins à désirer : chez Racine, celui d'Ériphile est le seul qui puisse prêter un peu à la critique. On ne peut nier qu'il ne soit en lui-même épisodique : à la rigueur, c'est un défaut; mais jamais défaut n'eut tant de bonnes excuses pour le justifier, ni tant de beautés pour le couvrir. Ce rôle d'Ériphile est continuellement lié à la pièce autant qu'il peut l'être. Il était nécessaire pour amener un dénoûment sans le merveilleux de la fable; car on sent bien que l'auteur français ne pouvait pas, comme le poëte grec, substituer une biche à Iphigénie par l'entremise de Diane. Notre tragédie peut quelquefois adopter le merveilleux, mais ce n'est pas celui-là. Ériphile a donc fourni à Racine un dénoûment tel qu'il devait être, et son rôle est conçu avec une telle adresse, qu'il a le degré d'intérêt que doit avoir chaque personnage, et qu'en même temps sa conduite, motivée par la passion, est assez odieuse pour qu'on la voie volontiers périr, au lieu d'Iphigénie qu'elle a voulu perdre. Le poëte satisfait le spectateur de toutes les manières, et c'est la perfection d'un cinquième acte quand le dénoûment doit être heureux.

*Des censeurs*, dit le commentateur de Racine, *ont regardé avec raison le personnage d'Ériphile*

*comme inutile à la pièce.* Non, il n'est pas *inutile*, puisque l'auteur a su le rendre nécessaire. Un personnage n'est inutile que lorsqu'il ne sert à rien, et qu'on pourrait le retrancher sans que la pièce en souffrît. Il est démontré que le rôle d'Eriphile n'est point de ce genre ; et le commentateur lui-même, dans son examen, admire l'*art avec lequel Racine a su faire dépendre ce personnage de son sujet.* Il ne devait donc pas approuver un avis qu'il dément, ni donner raison à des censeurs qui confondent un personnage épisodique, c'est-à-dire ajouté à l'action principale, avec un personnage *inutile*, c'est-à-dire qui ne sert en rien à cette action. C'est confondre deux choses très-différentes; c'est une méprise et une injustice.

C'en est une encore, ce me semble (mais celle-ci est du commentateur), de dire à propos de l'amour qu'Ériphile a pour Achille : « Jamais amour » n'est né si subitement ni dans des circonstances » si singulières. Il n'est pas naturel que celui qui » fit Ériphile prisonnière lui ait inspiré une passion » si vive en détruisant Lesbos. » Ce n'est pas sans doute parce qu'il a *détruit Lesbos* qu'il lui a *inspiré de la passion*. Mais depuis quand n'est-il pas *naturel* qu'une jeune princesse aime un jeune héros, le fils d'une déesse, Achille enfin, dont tous les anciens ont vanté la beauté? Il y a beaucoup d'exemples de captives qui ont aimé leurs vainqueurs, et ce vainqueur n'était pas toujours un Achille. Enfin, voyons si la manière dont Ériphile raconte que cet amour a pris naissance nous paraîtra si peu vraisemblable.

Rappellerai-je encor le souvenir affreux
Du jour qui dans les fers nous jeta toutes deux?
Dans les cruelles mains par qui je fus ravie
Je demeurai long-temps sans lumière et sans vie.
Enfin mes faibles yeux cherchèrent la clarté;
Et, me voyant presser d'un bras ensanglanté,
Je frémissais, Doris, et d'un vainqueur sauvage
Craignais de rencontrer l'effroyable visage.
J'entrai dans son vaisseau, détestant sa fureur,
Et toujours détournant ma vue avec horreur.
Je le vis: son aspect n'avait rien de farouche.
Je sentis le reproche expirer dans ma bouche.
Je sentis contre moi mon cœur se déclarer;
J'oubliai ma colère, et ne sus que pleurer.
Je me laissai conduire à cet aimable guide;
Je l'aimais à Lesbos, et je l'aime en Aulide.

On voit qu'elle a trouvé son vainqueur fort aimable, et d'autant plus qu'elle s'y attendait moins. Qu'y a-t-il de si étrange?

On retrouve dans ce rôle d'Ériphile cette science particulière à Racine, de tirer parti de tous les mouvements de la passion, et d'en faire les principes naturels de la conduite des personnages et les moyens de son intrigue. La jalousie d'Ériphile, aigrie par le spectacle du bonheur qui semble d'abord attendre Iphigénie, et de l'amour qu'Achille a pour elle, la porte à des actions de méchanceté, d'ingratitude et de perfidie, très-admissibles dans un personnage sur lequel l'intérêt de la pièce ne s'arrête point, et qui doit être puni à la fin. Mais, de plus, l'auteur sait leur donner quelque excuse, en offrant sous les couleurs les plus frappantes le

contraste du sort d'Ériphile et de celui d'Iphigénie. Quand ces deux princesses arrivent ensemble, Doris, confidente de la première, s'étonne de la tristesse où elle est plongée, tandis que l'amitié qu'elle lui suppose pour Iphigénie devrait lui faire partager sa félicité.

Ériphile répond :

Eh quoi! te semble-t-il que la triste Ériphile
Doive être de leur joie un témoin si tranquille?
Crois-tu que mes chagrins doivent s'évanouir
A l'aspect d'un bonheur dont je ne puis jouir?
Je vois Iphigénie entre les bras d'un père;
Elle fait tout l'orgueil d'une superbe mère;
Et moi, toujours en butte à de nouveaux dangers,
Remise dès l'enfance en des bras étrangers,
Je reçus et je vois le jour que je respire,
Sans que mère ni père ait daigné me sourire.

Vient ensuite l'aveu de sa passion pour Achille, qu'elle voit prêt à épouser sa rivale. Elle ne dissimule pas que cet hymen, s'il s'achève, sera l'arrêt de sa mort. Elle ne cache rien de sa haine pour Iphigénie; mais ses malheurs et son amour suffisent pour l'excuser.

Observons, à cette occasion, comme un principe général, que l'espèce d'intérêt que nous prenons souvent, au théâtre, à des personnages coupables et passionnés, intérêt qui ne va jamais plus loin qu'à les excuser et à les plaindre, ne blesse point l'équité naturelle, qui veut toujours que le crime soit puni. Et pourquoi? C'est que celui à qui une passion violente fait commettre un crime

en est déjà puni par cette passion même qui le tourmente, et souvent même puni plus cruellement qu'il ne le serait de toute autre manière. C'est ainsi qu'en y regardant de près nous trouverons toujours dans l'effet théâtral cet accord entre les principes de l'art et ceux de la morale, que l'artiste ne doit jamais perdre de vue.

Ériphile a un moment d'espérance sur le faux bruit qu'a fait courir Agamemnon, qu'Achille ne presse plus son mariage; prétexte dont il se servait dans la lettre qui devait empêcher le départ de son épouse et de sa fille. Mais elle est bientôt cruellement détrompée par Achille, qui lui montre toute son indignation de ce bruit calomnieux, et toute la tendresse qu'il a pour Iphigénie. La rage d'Ériphile redouble : instruite bientôt du péril de sa rivale, elle ne voit que l'intérêt qu'y prend Achille, et tout ce qu'il est capable de faire pour elle; et dans quel style elle exhale ses fureurs et sa jalousie!

N'as-tu pas vu sa gloire et le trouble d'Achille?
J'en ai vu, j'en ai fui les signes trop certains.
Ce héros, si terrible au reste des humains,
Qui ne connaît de pleurs que ceux qu'il fait répandre,
Qui s'endurcit contre eux dès l'âge le plus tendre,
Et qui, si l'on nous fait un fidèle discours,
Suça même le sang des lions et des ours,
Pour elle, de la crainte a fait l'apprentissage :
Elle l'a vu pleurer et changer de visage.
Et tu la plains, Doris! Par combien de malheurs
Ne lui voudrais-je point disputer de tels pleurs!

Quand je devrais comme elle expirer dans une heure.....
Mais que dis-je, expirer! ne crois pas qu'elle meure.
Dans un lâche sommeil, crois-tu qu'enseveli,
Achille aura pour elle impunément pâli?
Achille à son malheur saura bien mettre obstacle.
Tu verras que les dieux n'ont dicté cet oracle
Que pour croître à la fois sa gloire et mon tourment,
Et la rendre plus belle aux yeux de son amant.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Non, te dis-je, les dieux l'ont en vain condamnée.
Je suis, et je serai la seule infortunée.

Elle est tentée dès ce moment de divulguer l'oracle de Calchas contre Iphigénie, qui n'est pas connu du reste de l'armée. Un autre motif semble encore autoriser sa perfide vengeance.

Ah! Doris, quelle joie!
Que d'encens brûlerait dans les temples de Troie,
Si, troublant tous les Grecs et vengeant ma prison,
Je pouvais contre Achille armer Agamemnon;
Si leur haine, de Troie oubliant la querelle,
Tournait contre eux le fer qu'ils aiguisent contre elle,
Et si de tout le camp mes avis dangereux
Faisaient à ma patrie un sacrifice heureux!

Une princesse élevée à Lesbos, qu'Achille vient de ravager, semble fondée à tenir ce langage. Elle se contient pourtant, et attend l'événement; mais au quatrième acte, lorsqu'elle est témoin de l'ordre que donne en secret Agamemnon pour faire évader Iphigénie avec Clytemnestre, rien ne l'arrête plus. Elle s'écrie:

Ah! je succombe enfin;

Je reconnais l'effet des tendresses d'Achille.
Je n'emporterai point une rage inutile.
Plus de raisons : il faut ou la perdre ou périr.
Viens, te dis-je : à Calchas je vais tout découvrir.

Et en effet l'armée, instruite par la trahison d'Ériphile de tout ce qu'on médite pour éluder les oracles, se soulève contre des projets qui lui paraissent sacriléges, et s'oppose à force ouverte à la fuite de la mère et de la fille. On conçoit que cette horrible méchanceté d'Ériphile, et son ingratitude envers une princesse qui l'a comblée de bontés, doivent recevoir leur punition. Il se trouve à la fin qu'elle est fille d'Hélène et de Thésée, qu'elle a été élevée, dans son enfance, sous le nom d'*Iphigénie*, et qu'enfin c'est elle que les dieux demandent pour victime. Cette révolution est en même temps imprévue, et pourtant préparée; ce qui remplit les deux conditions de ces sortes de catastrophes. Ériphile passe pour être venue en Aulide dans le dessein de consulter Calchas sur sa naissance, qu'elle ne connaît pas. Elle dit dès le commencement de la pièce :

J'ignore qui je suis; et pour comble d'horreur,
Un oracle effrayant m'attache à mon erreur,
Et, quand je veux chercher le sang qui m'a fait naître,
Me dit que sans périr je ne me puis connaître.

Voilà l'événement annoncé : l'auteur ne s'en tient pas là. Agamemnon dit à Achille dès le premier acte, en parlant d'Ériphile :

Que dis-je? les Troyens pleurent une autre Hélène
Que vous avez, captive, envoyée à Mycène;

Car, je n'en doute point, cette jeune beauté
Garde en vain un secret que trahit sa fierté ;
Et son silence même, accusant sa noblesse,
Nous dit qu'elle nous cache une illustre princesse.

C'étaient là sans doute des préparations suffisantes ; mais Racine attachait tant d'importance à ces précautions de l'art, aujourd'hui si négligées, qu'il a même été trop loin, et qu'il revient encore au même sujet dans un endroit où ce détail a paru déplacé. C'est au milieu de ce discours si pathétique de Clytemnestre à son époux, dans la scène IV du quatrième acte, qu'il lui fait dire :

Que dis-je? Cet objet de tant de jalousie,
Cette Hélène qui trouble et l'Europe et l'Asie,
Vous semble-t-elle un prix digne de vos exploits?
Combien nos fronts pour elle ont-ils rougi de fois!
Avant qu'un nœud fatal l'unît à votre frère,
Thésée avait osé l'enlever à son père.
Vous savez, et Calchas mille fois vous l'a dit,
Qu'un hymen clandestin mit ce prince en son lit,
Et qu'il en eut pour gage une jeune princesse
Que sa mère a cachée au reste de la Grèce.

Ce petit récit épisodique, quoique fort court, ne peut que refroidir, au moins un moment, une scène d'ailleurs si vive : c'est à mon gré le seul défaut sensible de cette tragédie. Le commentateur prétend que l'épisode d'Ériphile rendait ce défaut *nécessaire*. Je ne le crois pas. Le discours de Calchas aux Grecs, quand il leur révèle le sort d'Ériphile au cinquième acte, était suffisamment préparé par les deux endroits que j'ai cités. Tout était clair et

motivé, et Racine n'était point obligé de commettre cette petite faute. Mais apparemment il faut bien qu'il n'y ait pas un seul ouvrage qui soit tout-à-fait exempt de ce tribut que l'homme doit à sa faiblesse.

Racine a su partout lier à sa pièce ce rôle dont il avait besoin. Lorsque Iphigénie paraît pour la première fois devant son père, et qu'elle voit avec surprise l'accueil froid et triste qu'elle en reçoit, elle lui dit :

Vous n'avez devant vous qu'une jeune princesse
A qui j'avais pour moi vanté votre tendresse.
Cent fois lui promettant mes soins, votre bonté,
J'ai fait gloire à ses yeux de ma félicité.
Que va-t-elle penser de votre indifférence?
Ai-je flatté ses vœux d'une fausse espérance?

Il se sert aussi de ce qu'il y a d'odieux dans le caractère d'Ériphile pour faire paraître celui d'Iphigénie plus aimable et plus intéressant. Quand celle-ci reconnaît le tort qu'elle a eu de soupçonner de l'intelligence entre Ériphile et Achille, à l'instant même où elle marche à l'autel pour épouser son amant, elle l'arrête pour lui demander la liberté de cette captive dont il lui avait fait hommage, et qu'il avait envoyée près d'elle à Mycène.

La reine permettra que j'ose demander
Un gage à votre amour, qu'il me doit accorder.
Je viens vous présenter une jeune princesse;
Le ciel a sur son front imprimé la noblesse.
De larmes tous les jours ses yeux sont arrosés :
Vous savez ses malheurs, vous les avez causés.

Moi-même (où m'emportait une aveugle colère!)
J'ai tantôt sans respect affligé sa misère.
Que ne puis-je aussi bien, par d'utiles secours,
Réparer promptement mes injustes discours!
Je lui prête ma voix : je ne puis davantage.
Vous seul pouvez, seigneur, détruire votre ouvrage.
Elle est votre captive, et ses fers que je plains,
Quand vous l'ordonnerez, tomberont de ses mains.
Commencez donc par là cette heureuse journée.
Qu'elle puisse à nous voir n'être plus condamnée.
Montrez que je vais suivre au pied de nos autels
Un roi qui, non content d'effrayer les mortels,
A des embrasements ne borne point sa gloire,
Laisse aux pleurs d'une épouse attendrir sa victoire;
Et, par les malheureux quelquefois désarmé,
Sait imiter en tout les dieux qui l'ont formé.

Ces sentiments sont aussi nobles que ce style est ravissant. Dans le récit de la dernière scène, lorsque Ulysse raconte la mort d'Ériphile, le poëte lui fait dire :

La seule Iphigénie,
Dans ce commun bonheur, pleure son ennemie.

Ce n'est pas perdre l'occasion de faire valoir un caractère et de placer un trait intéressant.

Achevons de faire voir les autres avantages de Racine sur Euripide, dans les moyens et les situations. On a regardé, dans la pièce française, l'égarement de Clytemnestre comme un petit moyen pour empêcher que la lettre d'Agamemnon ne lui parvînt. Cette critique me paraît beaucoup trop sévère : elle porte sur un fait de l'avant-scène, qui

par lui-même est naturel, vraisemblable, et n'a rien qui soit indigne de la tragédie. Il est tout simple que Clytemnestre ait pris un autre chemin que le courrier d'Agamemnon, et je ne vois pas qu'il y ait là de quoi faire un reproche à l'auteur. Aime-t-on mieux l'invention d'Euripide, qui fait arracher le billet par Ménélas à l'officier d'Agamemnon? Cette conduite est peu noble dans un prince, et produit ensuite une altercation qui ne l'est pas davantage, entre son frère et lui.

On connaît cette scène déchirante où Iphigénie accable de caresses un père malheureux, dont ces mêmes caresses percent le cœur. Assurément je n'ai rien à dire d'Euripide sur une scène si bien conçue et si bien remplie, si ce n'est qu'il faut le plaindre d'avoir été si cruellement défiguré par Brumoy. Mais doit-on blâmer Racine de ne l'avoir pas imité jusque dans les petits détails de naïveté que peut-être permettaient les mœurs du théâtre grec, sans que ce soit une raison pour qu'on les aimât sur le nôtre? Quand Agamemnon dit à sa fille : « Plus » vous montrez de raison dans toutes vos réponses, » plus vous m'affligez, » elle répond : « Je vous dirai » des folies, si cela peut vous amuser. » Une jeune fille telle qu'Iphigénie a pu laisser échapper cette saillie qui est de son âge; mais tout l'art de Racine pouvait-il la faire passer? Je n'ose le décider; mais je crois qu'on peut en douter. En suivant de trop près la nature, on s'expose quelquefois à en manquer l'effet sur la scène, et il ne faut qu'un mot pour mêler le rire aux larmes. A tout prendre, les deux

scènes me paraissent également belles dans les deux pièces ; mais celle de Racine, à mon avis, finit mieux.

IPHIGÉNIE.

Verra-t-on à l'autel votre heureuse famille?

AGAMEMNON.

Hélas!

IPHIGÉNIE.

Vous vous taisez!

AGAMEMNON.

Vous y serez, ma fille.

Adieu.

Et il sort, laissant une atteinte cruelle et profonde dans l'âme du spectateur. Ce trait est indiqué dans Euripide, mais il n'y est pas détaché de manière à frapper un coup si juste, et qui soit le dernier.

AGAMEMNON.

Il faut que je fasse un sacrifice.

IPHIGÉNIE.

C'est avec les prêtres qu'il faut vous en occuper.

AGAMEMNON.

Vous le saurez. Vous y serez près du lavoir.

IPHIGÉNIE.

Chanterons-nous des hymnes autour de l'autel?

AGAMEMNON.

Plus heureuse que moi, vous ignorez ce que je sais.

Il s'attendrit encore sur elle, puis il la renvoie retrouver ses compagnes, et reste avec Clytemnestre, qui s'étonne de sa douleur. Il s'en excuse sur le chagrin de se séparer de sa fille en la mariant. Je ne sais si j'ai raison; mais il me semble qu'après une

scène si douloureuse, il valait mieux faire sortir Agamemnon, qui dans cet instant ne doit guère avoir la force de tromper. Racine termine la scène, et éloigne le père quand il a dit le mot terrible, *Vous y serez*; et je crois qu'en cela il a connu la mesure exacte des forces de la nature et de l'effet théâtral.

Il y a une autre scène où il est évidemment supérieur, en conséquence du plan qu'il a suivi; celle où Arcas vient révéler le fatal secret d'Agamemnon. Dans Euripide, cette nouvelle foudroyante n'est apportée que devant Clytemnestre et Achille : dans Racine, c'est devant Clytemnestre, Achille, Iphigénie, Ériphile; c'est au moment d'aller à l'autel que se prononcent ces mots :

Il l'attend à l'autel pour la sacrifier.

Quel coup de théâtre ! et quelle foule d'impressions il produit à la fois sur une mère, sur sa fille, sur un amant, sur une rivale ! Combien de cris divers s'élèvent en même temps ! *Lui ! Sa fille ! Mon père !* et la joie cruelle d'Ériphile, qui dit à part : *O ciel ! quelle nouvelle !* forme le contraste de ce tableau de désolation. Voltaire cite ce coup de théâtre comme le plus beau qu'il connaisse, et *Iphigénie*, comme la tragédie la plus parfaite qui existe. Il s'écrie, après avoir relevé l'excellence de cet ouvrage : « O véritable tragédie ! beauté de tous » les temps et de tous les lieux ! malheur aux bar- » bares qui ne sentiraient pas jusqu'au fond du » cœur ce prodigieux mérite ! »

Ce ne sont pas toujours les juges les plus éclairés qui sont les plus difficiles ; ils se contentent de voir les fautes où il y en a ; d'autres en cherchent où il n'y en a point. Le commentateur de Racine a fait sur *Iphigénie* plusieurs critiques qui n'ont aucun fondement. Il commence ainsi l'examen de cette pièce : « Le principal reproche qu'on ait fait » à Racine est de n'avoir point motivé la colère des » dieux. On a prétendu avec justice qu'un père ne » peut pas, sans les raisons les plus puissantes, se » déterminer à immoler sa fille. Le plan que Racine » s'était tracé rendit sa faute nécessaire. Son dessein étant de faire tomber sur Ériphile l'explica- » tion de l'oracle, il aurait été injuste de faire sup- » porter à cette princesse la peine d'un crime com- » mis par Agamemnon. » Tout cela n'est qu'un tissu d'assertions fausses et de raisonnements contradictoires. D'abord il n'est pas vrai que Racine ait été obligé de *motiver la colère des dieux*. Rien n'est plus fréquent dans l'ancienne mythologie que des oracles dont le motif n'est point expliqué. Les oracles n'étaient le plus souvent que les arrêts d'une fatalité invincible, de *ce destin* qui, selon les idées reçues dans l'antiquité païenne, commandait aux dieux comme aux mortels. Et comment, par exemple, justifier l'oracle qui condamnait Œdipe à être le mari de sa mère et le meurtrier de son père ? Œdipe est le plus honnête homme du monde, et pourtant telle est sa destinée. De plus, le sacrifice d'une victime exigée pour le salut de tous n'est pas une chose rare, ni dans la fable, ni même dans

l'histoire. Le dévoûment de Codrus, roi d'Athènes, fut la suite d'un oracle qui déclarait que l'armée dont le chef périrait serait victorieuse. Dans l'histoire romaine, le dévoûment des deux frères Décius n'eut pas d'autre cause que la persuasion où l'on était que ces sortes de sacrifices étaient agréables aux dieux. Il n'est donc point du tout extraordinaire que les dieux disent aux Grecs, par la bouche de Calchas :

Pour obtenir les vents que le ciel vous dénie,
Sacrifiez Iphigénie.

Et comme, en écoutant la pièce, nous devons nous mettre à la place des Grecs, nous ne devons pas plus qu'eux demander compte aux dieux de leurs volontés.

Mais quand ces principes ne seraient pas aussi reconnus qu'ils le sont par tous ceux qui ont étudié l'antiquité, Racine n'en serait pas plus répréhensible, et il est bien étonnant que le critique lui-même qui en fournit la raison n'en ait pas vu la conséquence. En effet, dans le plan de Racine, ce n'est pas Iphigénie qui périt, c'est Ériphile ; et l'on doit avouer qu'elle mérite son sort. Donc, puisque ce n'est pas Iphigénie, fille d'Agamemnon, qui est sacrifiée, il n'était nullement nécessaire, il eût même été déraisonnable qu'Iphigénie ou Agamemnon eût été coupable de quelque crime. Où est donc *l'imperfection causée par le rôle d'Ériphile ?* Ou il n'y a plus de logique au monde, ou ce même

rôle d'Ériphile ôterait *l'imperfection*, si elle pouvait exister.

Le critique nous apprend qu'*un père ne peut pas, sans les plus puissantes raisons, se déterminer à immoler sa fille.* Personne ne le lui contestera. Mais si jamais on eut de *puissantes raisons* pour ce sacrifice, c'est quand un oracle des dieux, rendu au général des Grecs, a mis à ce prix une vengeance pour laquelle toute la Grèce est en armes. Je crois que, si l'on demandait au censeur de meilleures raisons, il serait embarrassé de les trouver.

Les critiques que je viens de réfuter n'ont d'autre défaut que d'être mal raisonnées : en voici de bien plus extraordinaires; elles portent sur des suppositions absolument fausses, et font dire à Racine, ou ce qu'il n'a pas dit, ou le contraire de ce qu'il a dit. Rien n'est plus commun, il est vrai, que cette espèce de mensonge dans les écrivains à la journée ou à la semaine, à qui la haine du talent et le sentiment de leur bassesse ont fait perdre toute pudeur; mais cette animosité ne peut pas exister contre les morts : il faut donc croire que le commentateur n'a pas entendu Racine. On va voir s'il était possible de ne pas l'entendre.

Agamemnon, après avoir rapporté dans l'exposition l'oracle funeste prononcé par Calchas, continue ainsi :

Surpris, comme tu peux penser,
Je sentis dans mon corps tout mon sang se glacer.
Je demeurai sans voix, et n'en repris l'usage
Que par mille sanglots qui se firent passage.

Je condamnai les dieux, et, sans plus rien ouïr,
Fis vœu sur leurs autels de leur désobéir.

Sur quoi voici la note du commentateur :

« Racine n'a pas réfléchi qu'il rendait Agamem-
» non plus odieux en lui ôtant le bandeau de la su-
» perstition, et qu'il y a une espèce de démence
» et de fureur à immoler sa fille à un oracle auquel
» il ne croit pas. »

Les termes manquent pour exprimer l'étonnement où l'on doit être d'une pareille observation. Si Racine avait été capable d'une faute si grossièrement absurde, et que le dernier des auteurs ne commettrait pas, son ouvrage ne serait pas supportable. Mais où donc le commentateur a-t-il pu voir dans les vers cités qu'Agamemnon ne croit pas à l'oracle? Est-ce parce qu'il *condamne les dieux* et qu'il *fait vœu de leur désobéir?* Mais, s'il les condamne, ce ne peut être que de lui ordonner une cruauté : il croit donc qu'ils l'ont ordonnée. *S'il fait vœu de leur désobéir,* il croit donc qu'ils ont parlé. Ce premier transport de la nature qui se révolte, loin de tenir en rien à la moindre apparence d'incrédulité, prouve au contraire la conviction la plus complète. S'il ne croyait pas à l'oracle, il s'en moquerait et serait tranquille. On ne saurait concevoir ce qui a pu induire le critique dans une bévue si étrange. Quand ces vers ne seraient pas clairs comme le jour, tous ceux qui suivent auraient dû le détromper.

Pour comble de malheur, les dieux, toutes les nuits,
Dès qu'un léger sommeil suspendait mes ennuis,

Vengeant de leurs autels le sanglant privilége,
Me venaient reprocher ma pitié sacrilége,
Et, présentant la foudre à mon esprit confus,
Le bras déjà levé, menaçaient mes refus.

Est-ce là le langage d'un homme qui ne croit pas aux oracles?

Le commentateur dit ailleurs : « La gloire ne de» vait pas balancer dans son cœur les sentiments de » la nature. Il ne devait pas convenir ouvertement » que l'ambition était l'unique mobile de sa con» duite. » Cet exposé est infidèle. C'est après beaucoup d'autres motifs très-puissants qu'Agamemnon avoue que l'intérêt de son rang y entre aussi pour quelque chose. Mais peut-on dire que cet intérêt soit *son unique mobile?* Quoi! la vengeance des dieux qui le menace, le soulèvement de l'armée qu'il doit craindre, la honte de trahir l'intérêt de toute la Grèce, à laquelle il commande, ne sont-ce pas là des motifs du plus grand poids. Ne sont-ce pas ceux qui se trouvent énoncés dans vingt endroits de la pièce? Il ne se présentait qu'un moyen apparent d'échapper à l'oracle, c'était d'abdiquer sa dignité et de se retirer chez lui. Mais ce parti même était honteux dans les idées patriotiques des Grecs, et, de plus, n'était pas sûr. Il était à craindre que les Grecs, avertis par Calchas, ne réclamassent et ne poursuivissent leur victime, et Ulysse le lui dit assez clairement :

Et qui sait ce qu'aux Grecs, frustrés de leur victime,
Peut permettre un courroux qu'ils croiront légitime?

Gardez-vous de réduire un peuple furieux,
Seigneur, à prononcer entre vous et les dieux.

Cela est-il assez positif? Il est vrai que Clytemnestre, dans ses fureurs, reproche à son époux de ne sacrifier sa fille qu'à son ambition. Ce langage peut convenir à une mère désespérée; mais un critique ne doit pas raisonner comme Clytemnestre.

Il finit son examen par regretter que l'auteur d'*Iphigénie* n'ait pas fait la pièce dans un temps où la forme de notre théâtre lui aurait permis de mettre son dénoûment en action. Si le commentateur eût réfléchi que celui d'*Athalie*, qui ne demande pas moins d'appareil, est tout entier en spectacle, il n'aurait peut-être pas énoncé son vœu d'une manière si positive; il aurait pu croire que Racine avait eu ses raisons pour préférer un récit. Il est probable que ces raisons étaient bonnes; car, depuis cette édition de Racine, on s'est permis de faire une fois le changement que le commentateur désirait, et l'on a représenté en action le dénoûment d'*Iphigénie*, qui n'a produit aucun effet. On peut en donner des raisons plausibles. Il y a des choses qui font plus d'effet, présentées à l'imagination que mises sous les yeux, et de ce genre est le sacrifice d'Iphigénie. Agamemnon, la tête voilée, est beau dans un tableau ou dans un récit: il est froid sur la scène. Quand le poëte met, dans des vers sublimes, d'un côté l'armée, et de l'autre Achille, l'imagination exaltée soutient ce contraste: mais sur la scène le spectateur ne voit

qu'un homme, et l'expérience a prouvé que Racine savait bien ce qu'il faisait.

Le commentateur dit, en finissant, qu'*il serait peut-être très-difficile de repousser toutes les critiques qu'on a faites d'Iphigénie.* Si l'on en juge par celles qu'il a faites, on voit que rien n'est plus aisé.

## SECTION VII.

### Phèdre.

J'ai peu de chose à dire ici des deux pièces anciennes, l'une grecque et l'autre latine, dont Racine s'est aidé dans sa *Phèdre;* et les pièces modernes, faites avant la sienne sur le même sujet et d'après les mêmes originaux, ne méritent pas qu'on en parle.

Il doit à l'auteur grec l'idée du sujet, la première moitié de cette belle scène de l'égarement de Phèdre, celle de Thésée avec son fils, et le récit de la mort d'Hippolyte. Dans tout le reste, si l'on veut se rappeler ce que j'ai dit de l'*Hippolyte*, à l'article d'*Euripide*, on verra que Racine a remplacé les plus grandes fautes par les plus grandes beautés.

La tragédie de Sénèque, ainsi que celle d'Euripide, est intitulée *Hippolyte*, et non pas *Phèdre;* d'où l'on peut inférer que tous deux ont eu le dessein de porter le principal intérêt sur la mort de l'innocent Hippolyte, plutôt que sur la malheureuse passion de Phèdre, et l'exécution paraît conforme à ce dessein. Chez tous les deux, Phèdre est

à peu près également odieuse, et ni l'un ni l'autre n'a songé à rendre sa conduite excusable, ni à faire plaindre sa faiblesse. C'est donc à lui seul que Racine doit cette idée si heureuse et si dramatique, de faire naître d'une passion coupable un grand intérêt; et cette idée seule, quand il n'aurait pas tant d'autres avantages, suffirait pour l'élever bien au-dessus des deux anciens. La marche de sa pièce se rapproche plus de Sénèque que de celle d'Euripide. C'est d'après le poëte latin qu'il a conçu la scène où Phèdre déclare son amour à Hippolyte, au lieu que, dans Euripide, c'est la nourrice qui se charge de parler pour la reine. Sénèque eut donc le mérite d'éviter un défaut de bienséance, et de risquer un scène très-délicate à manier; et Racine l'a suivi dans ces deux points. Il lui doit aussi la supposition que Thésée est descendu aux enfers pour servir Pirithoüs, et qu'il n'en doit pas revenir; et l'idée de faire servir l'épée d'Hippolyte, restée entre les mains de Phèdre, de témoignage contre lui : idée admirable, et bien heureusement substituée à la lettre calomnieuse imaginée par Euripide. C'est aussi à l'exemple de Sénèque que Racine amène Phèdre à la fin de la pièce pour confesser son crime et attester l'innocence d'Hippolyte en se donnant la mort. Enfin (et ce n'est pas la moindre gloire de Sénèque), il a fourni à Racine cette fameuse déclaration, l'un des plus beaux morceaux de la *Phèdre* française. Voici la traduction littérale du latin, qui fera voir ce que Racine a emprunté de Sénèque, et ce qu'il a su y ajouter. Phèdre se plaint d'un feu

secret qui la dévore. Hippolyte lui dit : « Je le vois » bien, votre amour pour Thésée vous tourmente » et vous égare. »

PHÈDRE.

Oui, Hippolyte, il est vrai, j'aime Thésée, tel qu'il était dans les jours de son printemps, lorsqu'un léger duvet couvrait à peine ses joues, lorsqu'il vint attaquer le monstre de Crète dans les détours du labyrinthe, et qu'un fil lui servait de guide. Quel était alors son éclat ! Je vois encore ses cheveux renoués, son teint brillant du coloris de la jeunesse et de la pudeur, ce mélange de force et de beauté. Il avait le visage de cette Diane que vous adorez, ou du Soleil mon aïeul; ou plutôt il avait votre air. C'est à vous, oui, à vous qu'il ressemblait quand il charma la fille de son ennemi. C'est ainsi qu'il portait sa tête ; mais sa grâce négligée brille encore plus dans son fils. Votre père respire tout entier en vous, et vous tenez de votre mère l'Amazone je ne sais quoi d'un peu farouche qui mêle des grâces sauvages à la beauté d'un visage grec. Ah ! si vous fussiez venu dans la Crète, c'est à vous que ma sœur aurait donné le fil secourable, etc.

Ici finit ce que Racine a imité. Quatre vers après, Phèdre parle sans ambiguïté, et se jette aux genoux d'Hippolyte. On va voir combien Racine a perfectionné ce morceau en l'imitant, et les changements

qu'il a cru y devoir faire, d'après les convenances différentes du théâtre d'Athènes et du nôtre.

HIPPOLYTE.

Je vois de votre amour l'effet prodigieux.
Tout mort qu'il est, Thésée est présent à vos yeux.
Toujours de son amour votre âme est embrasée.

PHÈDRE.

Oui, prince, je languis, je brûle pour Thésée.
Je l'aime, non point tel que l'ont vu les enfers,
Volage adorateur de mille objets divers,
Qui va du dieu des morts déshonorer la couche...

Elle commence par montrer sous un jour odieux les infidélités de Thésée : c'est une excuse indirecte de sa faute ; ce tour adroit n'est point de Sénèque.

Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche,
Charmant, jeune, traînant tous les cœurs après soi ;
Tel qu'on dépeint nos dieux, ou tel que je vous voi.
Il avait votre port, vos yeux, votre langage ;
Cette noble pudeur colorait son visage
Lorsque de notre Crète il traversa les flots,
Digne sujet des vœux des filles de Minos.

Il y a ici beaucoup moins de détails que dans Sénèque sur la beauté d'Hippolyte : ils auraient été beaucoup moins bien placés pour nous, qui ne rendons pas à la beauté, dans les deux sexes, un culte aussi déclaré et aussi général que les Grecs et les Latins. Phèdre, dans Sénèque, donne plus de louanges à la beauté d'Hippolyte, et, dans Racine, elle a plus de mouvements passionnés. Les vers qui suivent ne sont point dans le latin.

Que faisiez-vous alors? Pourquoi, sans Hippolyte,
Des héros de la Grèce assembla-t-il l'élite?
Pourquoi, trop jeune encor, ne pûtes-vous alors
Entrer dans le vaisseau qui le mit sur nos bords?
Par vous aurait péri le monstre de la Crète,
Malgré tous les détours de sa vaste retraite:
Pour en développer l'embarras incertain,
Ma sœur du fil fatal eût armé votre main.

Tout ce qui suit est entièrement de Racine, et c'est ici qu'il enchérit le plus sur son modèle.

Mais non, dans ce dessein je l'aurais devancée;
L'amour m'en eût d'abord inspiré la pensée;
C'est moi, prince, c'est moi dont l'utile secours
Vous eût du labyrinthe enseigné les détours.
Que de soins m'eût coûtés cette tête charmante!
Un fil n'eût point assez rassuré votre amante:
Compagne du péril qu'il vous fallait chercher,
Moi-même devant vous j'aurais voulu marcher;
Et Phèdre, au labyrinthe avec vous descendue,
Se serait avec vous retrouvée ou perdue.

Elle ne finit pas ici, comme dans Sénèque, par un aveu formel de son amour, et par un mouvement qui en est la plus humiliante expression. L'égarement est porté à son comble, et son secret, qui lui échappe, n'est que le dernier degré du délire de la passion. On dirait que, toutes les fois que Racine se sert de ce qu'un autre a fait, c'est pour montrer comment il fallait faire.

Il a fait usage de quelques autres traits de Sénèque : le plus remarquable est celui-ci :

OENONE.

Il a pour tout le sexe une haine fatale.

PHÈDRE.

Je ne me verrai point préférer de rivale.

ce qui peut donner, en passant, une idée de la précision latine: ces deux vers sont une traduction d'un seul vers de Sénèque :

*Genus omne profugit. — Pellicis careo metu.*

Une observation plus importante, c'est que ces deux vers, qui ne sont dans Sénèque qu'un trait de passion, sont dans Racine le germe d'une situation. Cette femme, qui attache un si grand prix à n'avoir point de rivale, dans quel état sera-t-elle lorsqu'un moment après elle apprendra qu'elle en a une !

J'ai indiqué à peu près tout ce que Racine devait aux anciens : il est temps de le suivre lui-même, et puisque j'ai commencé à parler du rôle de Phèdre, continuons l'examen de ce rôle, qui d'ailleurs est prédominant dans la pièce, et à qui tout est subordonné. Il est regardé généralement par les connaisseurs, et par Voltaire, le premier de tous, comme le plus parfait du théâtre. En effet, il réunit à lui seul, au plus haut degré, tous les genres de beautés dramatiques, le feu de la passion, la profondeur des sentiments, le combat le plus terrible du crime et du remords, la morale la plus frappante, et, ce qu'il est rare de pouvoir allier à tant de qualités, le plus grand éclat des couleurs poétiques. Il doit ce dernier avantage aux accessoires si riches et si variés de la mythologie, dont ce sujet

était susceptible. Mais si la palette était brillante, jamais on n'y trempa un pinceau plus sûr et plus vigoureux. Dans les ouvrages d'imagination, l'on ne connaît que la *Phèdre* de Racine et la *Didon* de Virgile, qui mêlent à l'intérêt de la passion la magie du coloris fabuleux; et ce double effet passe avec raison pour le chef-d'œuvre de la poésie.

A peine au fils d'Égée
Sous les lois de l'hymen je m'étais engagée,
Mon repos, mon bonheur, semblait être affermi :
Athènes me montra mon superbe ennemi.
Je le vis; je rougis, je pâlis à sa vue;
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue.
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler;
Je sentis tout mon corps et transir et brûler.

Voilà la peinture la plus vraie de toutes les ardeurs de l'amour : voici ce que la fable permettait d'y ajouter :

Je reconnus Vénus et ses feux redoutables,
D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables.
Par des vœux assidus je crus les détourner :
Je lui bâtis un temple et pris soin de l'orner.
De victimes moi-même à toute heure entourée,
Je cherchais dans leurs flancs ma raison égarée.
D'un incurable amour remèdes impuissants!
En vain sur les autels ma main brûlait l'encens :
Quand ma bouche implorait le nom de la déesse,
J'adorais Hippolyte; et, le voyant sans cesse,
Même au pied des autels que je faisais fumer,
J'offrais tout à ce dieu que je n'osais nommer.

La poésie a-t-elle jamais parlé un plus beau lan-

gage à l'âme et à l'imagination? Nous avons vu ce même accord dans la déclaration de Phèdre; nous avons vu tout ce que le labyrinthe et Ariane avaient fourni au poëte. La fable n'a pas moins embelli ce délire si intéressant de la première scène, où Phèdre mourante se rappelle tout ce que dans sa famille l'amour a fait de victimes. Mais c'est surtout dans le quatrième acte, quand la honte et la rage d'avoir une rivale la jettent dans le dernier excès du désespoir, c'est alors que notre poésie s'élève, sous la plume de Racine, à des beautés vraiment sublimes, dont il n'existait aucun modèle chez les anciens ni chez les modernes, et au-delà desquelles on ne conçoit rien.

Misérable! et je vis! et je soutiens la vue
De ce sacré Soleil dont je suis descendue!
J'ai pour aïeul le père et le maître des dieux :
Le ciel, tout l'univers est plein de mes aïeux.
Où me cacher? Fuyons dans la nuit infernale.
Mais que dis-je! Mon père y tient l'urne fatale.
Le Sort, dit-on, l'a mise en ses sévères mains;
Minos juge aux enfers tous les pâles humains.
Ah! combien frémira son ombre épouvantée,
Quand il verra sa fille, à ses yeux présentée,
Contrainte d'avouer tant de forfaits divers,
Et des crimes peut-être inconnus aux enfers!
Que diras-tu, mon père, à ce spectacle horrible?
Je crois voir de ta main tomber l'urne terrible;
Je crois te voir cherchant un supplice nouveau,
Toi-même de ton sang devenir le bourreau.
Pardonne : un dieu cruel a perdu ta famille :
Reconnais sa vengeance aux fureurs de ta fille

Hélas! du crime affreux dont la honte me suit
Jamais mon triste cœur n'a recueilli le fruit.
Jusqu'au dernier soupir de malheurs poursuivie,
Je rends dans les tourments une pénible vie.

Je ne connais rien dans aucune langue au-dessus de ce morceau : il étincelle de traits de la première force. Quelle foule de sentiments et d'images ! quelle profonde douleur dans les uns ! quelle pompe à la fois magnifique et effrayante dans les autres ! Et quel coup de l'art, quel bonheur du génie, d'avoir pu les réunir ! L'imagination de Phèdre, conduite par celle du poëte, embrasse le ciel, la terre et les enfers. La terre lui présente tous ses crimes et ceux de sa famille ; le ciel, des aïeux qui la font rougir ; les enfers, des juges qui la menacent : les enfers, qui attendent les autres criminels, repoussent la malheureuse Phèdre. Et quelle inimitable harmonie dans les vers ! quelle énergie de diction ! Je me suis souvent rappelé qu'un jour, dans une conversation sur Racine, Voltaire, après avoir déclamé ce morceau avec l'enthousiasme que lui inspiraient les beaux vers, s'écria : *Non, je ne suis rien auprès de cet homme-là.* Ce n'est pas qu'il faille voir dans cette exclamation presque involontaire un aveu d'infériorité : c'était l'hommage d'un grand génie, dont la sensibilité était en proportion de sa force, et à qui l'admiration faisait tout oublier, jusqu'au sentiment de l'amour-propre. Nous verrons dans la suite que l'auteur de *Zaïre*, sans avoir rien qui soit dans ce genre, balance tant de perfection par d'autres avantages. Mais quel homme que celui qui a

pu seul arracher à Voltaire le cri que vous venez d'entendre!

Il prophétisait, Despréaux, lorsqu'il disait à son ami, dans une épître digne de tous les deux :

Eh! qui, voyant un jour la douleur vertueuse
De Phèdre malgré soi perfide, incestueuse,
D'un si noble travail justement étonné,
Ne bénira d'abord le siècle fortuné
Qui, rendu plus fameux par tes illustres veilles,
Vit naître sous ta main ces pompeuses merveilles?

Voltaire a observé quelque part que ces *merveilles étaient plus touchantes que pompeuses.* Il me semble qu'elles sont l'une et l'autre, et ce que je viens d'en citer le prouve assez. Mais en effet, ce qu'il y a de *touchant*, ce qu'il y a d'unique dans le rôle de Phèdre, c'est l'horreur qu'elle a pour elle-même. Jamais la conscience n'a parlé si haut contre le crime, et jamais aussi une passion criminelle n'inspira une plus juste pitié. Ce contraste est marqué dans la *Phèdre* d'Euripide ; il l'est même aussi dans celle de Sénèque, malgré la déclamation qui étouffe si souvent toute vérité; mais qu'il l'est bien plus fortement dans Racine! Il a su lui donner en même temps et plus de passion et plus de remords. Qu'on en juge par ce morceau qui appartient tout entier à l'auteur français, parce qu'il est le seul qui ait supposé que Phèdre avait fait d'abord exiler Hippolyte pour l'éloigner de sa vue.

Eh bien! connais donc Phèdre et toute sa fureur.
J'aime. Ne pense pas qu'au moment que je t'aime,
Innocente à mes yeux, je m'approuve moi-même,

Ni que du fol amour qui trouble ma raison
Ma lâche complaisance ait nourri le poison.
Objet infortuné des vengeances célestes,
Je m'abhorre encor plus que tu ne me détestes.
Les dieux m'en sont témoins; ces dieux qui dans mon flanc
Ont allumé le feu fatal à tout mon sang;
Ces dieux qui se sont fait une gloire cruelle
De séduire le cœur d'une faible mortelle.
Toi-même en ton esprit rappelle le passé.
C'est peu de t'avoir fui, cruel, je t'ai chassé.
J'ai voulu te paraître odieuse, inhumaine;
Pour mieux te résister, j'ai recherché ta haine.
De quoi m'ont profité mes inutiles soins?
Tu me haïssais plus, je ne t'aimais pas moins.
Tes malheurs te prêtaient encor de nouveaux charmes.
J'ai langui, j'ai séché dans les feux, dans les larmes.
Il suffit de tes yeux pour t'en persuader,
Si tes yeux un moment pouvaient me regarder.

Le dernier vers est un de ces traits profondément sentis, qui sont si fréquents dans Racine; et ce trait est si naturellement placé, qu'il semble comme impossible qu'il ne fût pas là, et ce trait, lorsqu'on y réfléchit, paraît si heureux, qu'on se demande comment l'auteur l'a trouvé,

On raconte que Racine soutint un jour, chez madame de La Fayette, qu'avec du talent on pouvait sur la scène faire excuser de grands crimes, et inspirer même pour ceux qui les commettent plus de compassion que d'horreur. On ajoute qu'il cita Phèdre pour exemple; qu'il assura qu'on pouvait faire plaindre Phèdre coupable plus qu'Hippolyte innocent, et que cette tragédie fut la suite d'une espèce de défi qu'on lui porta. Soit que le

fait se soit passé de cette manière, soit qu'il travaillât déjà à la pièce lorsqu'il établit cette opinion, il est sûr que ce ne pouvait être que celle d'un homme qui, après avoir réfléchi sur le cœur humain et sur la tragédie, qui en est la peinture, avait conçu que le malheur d'une passion coupable était en raison de son énergie, et que par conséquent elle portait avec elle et son excuse et sa punition. C'était un problème de morale à résoudre, et que sa *Phèdre* décide. Mais il fallait, pour y réussir, tout l'art dont lui seul était capable; car, je le répète, Euripide et Sénèque n'avaient point considéré ce sujet sous le même point de vue, et tous deux ont rendu Phèdre aussi odieuse dans sa conduite que Racine l'a rendue excusable. A la vérité, dans les deux poëtes anciens, elle combat sa passion; mais pourtant c'est elle qui accuse décidément Hippolyte, dans Euripide, par une lettre qu'elle écrit avant de mourir, ce qui est à peine concevable; dans Sénèque, par la bouche d'Œnone, dont elle ne contredit pas un instant le dessein pervers, et enfin de sa propre bouche, en parlant à Thésée, à qui même elle dit en propres termes qu'elle a été *violée : vim tamen corpus tulit.* Voyons qu'elle marche différente Racine a suivie, et l'examen des ressorts qu'il emploie nous donnera lieu de considérer en même temps comment les autres personnages de la pièce ont été faits pour concourir à son but.

Rappelons-nous d'abord les vers qui terminent la première scène de Phèdre avec Œnone.

J'ai conçu *pour* mon crime une juste terreur ;
J'ai pris la vie en haine, et ma flamme en horreur.
Je voulais, en mourant, prendre soin de ma gloire,
Et dérober au jour une flamme si noire.
Je n'ai pu soutenir tes larmes, tes combats ;
Je t'ai tout avoué ; je ne m'en repens pas,
Pourvu que, de ma mort respectant les approches,
Tu ne m'affliges plus par d'injustes reproches,
Et que tes vains secours cessent de rappeler
Un reste de chaleur tout prêt à s'exhaler.

Dans ce même instant on lui apporte la nouvelle de la mort de Thésée : cette nouvelle doit bientôt après se trouver fausse ; mais alors elle est d'autant plus vraisemblable, qu'il est dit, dès les premiers vers de la pièce, qu'on ne sait depuis six mois ce que Thésée est devenu. Ce moyen est indiqué par Sénèque, mais il est bien plus adroitement employé par Racine. Dans la pièce latine, Thésée, dès le commencement, est supposé mort ; ce qui fait qu'entre les remords de Phèdre et sa déclaration d'amour, il ne se passe rien qui doive la conduire de l'un à l'autre. Dans la pièce française, au contraire, elle entre sur la scène résolue à mourir.

Soleil, je te viens voir pour la dernière fois.

Et quand elle a tout dit à Œnone, elle renouvelle encore, comme on vient de le voir, la même résolution. Il fallait donc un incident qui changeât l'état des choses, et rendît à la reine quelques motifs de vivre et d'espérer. Racine en a rassemblé de bien puissants dans le discours qu'il prête à Œnone lorsqu'on apprend que Thésée est mort.

Madame, je cessais de vous presser de vivre ;
Déjà même au tombeau je songeais à vous suivre ;
Pour vous en détourner je n'avais plus de voix :
Mais ce nouveau malheur vous prescrit d'autres lois.
Votre fortune change et prend une autre face :
Le roi n'est plus, madame, il faut prendre sa place.
Sa mort vous laisse un fils à qui vous vous devez,
Esclave s'il vous perd, et roi si vous vivez.
Sur qui, dans son malheur, voulez-vous qu'il s'appuie ?
Ses larmes n'auront plus de main qui les essuie ;
Et ses cris innocents, portés jusques aux cieux,
Iront contre sa mère irriter ses aïeux.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Hippolyte pour vous devient moins redoutable ;
Et vous pouvez le voir sans vous rendre coupable.
Peut-être, convaincu de votre aversion,
Il va donner un chef à la sédition.
*Détrompez* son erreur, fléchissez son courage.
Roi de ces bords heureux, Trézène est son partage ;
Mais il sait que les lois donnent à votre fils
Les superbes remparts que Minerve a bâtis.
Vous avez l'un et l'autre une juste ennemie :
Unissez-vous tous deux pour combattre Aricie.

PHÈDRE.

Eh bien ! à tes conseils je me laisse entraîner.
Vivons, si vers la vie on peut me ramener,
Et si l'amour d'un fils, en ce moment funeste,
De mes faibles esprits peut ranimer le reste.

Cet incident, ménagé avec art, termine parfaitement le premier acte. Il engage Phèdre à vivre par le plus louable de tous les motifs, la tendresse maternelle. Il lui donne une raison plausible pour voir Hippolyte ; ce qu'elle ne pouvait pas faire convenablement après la manière dont elle venait de

s'exprimer. Il donne au spectateur, comme à Phèdre, un intervalle de soulagement et une lueur d'espérance. Il amène la déclaration, et en fournit en même temps l'excuse lorsque Phèdre peut dire à Hippolyte :

Que dis-je? cet aveu que je te viens de faire,
Cet aveu si honteux, le crois-tu volontaire?
Tremblante pour un fils que je n'osais trahir,
Je te venais prier de ne le point haïr.
Faibles projets d'un cœur trop plein de ce qu'il aime !
Hélas ! je ne t'ai pu parler que de toi-même.

Enfin, cet incident prépare une révolution terrible lorsque Phèdre apprendra le retour de Thésée. Combien de choses dans un moyen qui paraît si simple! Que de bienséances théâtrales réunies dans un seul fait! Telle est la science de l'intrigue, et l'on ne saurait trop le redire, elle n'a été approfondie que par les modernes.

Comparez à cette marche celle d'Euripide. A peine la confidente a-t-elle appris le secret de Phèdre, qu'elle l'exhorte, sans aucune retenue, à se livrer à son penchant, à étouffer ses remords. La reine a beau repousser ses conseils avec horreur : « Cesse de m'empoisonner par tes horribles discours; » elle répond : « Tout horribles qu'ils sont, » ils valent mieux que votre farouche vertu. » Elle lui propose un philtre qui apaise les fureurs de l'amour, mais pour lequel il faut, dit-elle, *un morceau des habits d'Hippolyte;* et Phèdre veut savoir si ce philtre est *un signe extérieur ou un breuvage.*

La confidente demande seulement qu'on la laisse faire, et va trouver Hippolyte. Avouons-le : il y a loin d'une pareille conduite à l'art de Racine.

On lui a reproché (tant nous sommes plus sévères sur les bienséances que les anciens!) d'avoir fait dire à Œnone, dans la scène que je viens de citer.

Vivez; vous n'avez plus de reproche à vous faire :
Votre flamme devient une flamme ordinaire.
Thésée, en expirant, vient de rompre les nœuds
Qui faisaient tout le crime et l'horreur de vos feux.

Je conviens que c'est aller un peu loin, et que l'amour de Phèdre pour le fils de son mari est encore assez condamnable, même quand ce n'est plus un adultère. Mais il faut se souvenir qu'une esclave, suivant les mœurs anciennes, n'est pas obligée d'être, dans ses sentiments, aussi scrupuleuse qu'une reine; que celle-ci n'entre point dans la pensée de sa confidente, et qu'elle ne paraît se rendre qu'à l'intérêt d'un fils. Il est vrai qu'après avoir parlé à Hippolyte, elle s'abandonne plus ouvertement à sa passion, et cherche avec Œnone les moyens de le fléchir; elle espère de le séduire par l'offre du sceptre d'Athènes. Il me semble que la nature et le théâtre demandaient cette progression. D'abord il est sûr que, croyant son époux mort, elle doit voir son amour pour Hippolyte avec beaucoup moins d'effroi. De plus, elle s'est déclarée, elle a fait le premier pas, et ce premier pas doit nécessairement en entraîner un autre : c'est la marche des passions. Racine le fait bien sentir : Œnone

conseille à sa maîtresse de régner et de fuir Hippolyte qui la dédaigne. Elle répond :

Il n'est plus temps. Il sait mes ardeurs insensées :
De l'austère pudeur les bornes sont passées.
J'ai déclaré ma honte aux yeux de mon vainqueur,
Et l'espoir, malgré moi, s'est glissé dans mon cœur.
Toi-même, rappelant ma force défaillante,
Et mon âme déjà sur mes lèvres errante,
Par tes conseils flatteurs tu m'as su ranimer;
Tu m'as fait entrevoir que je pouvais l'aimer.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

OEnone, il peut quitter cet orgueil qui te blesse.
Nourri dans les forêts, il en a la rudesse.
Hippolyte, endurci par de sauvages lois,
Entend parler d'amour pour la première fois.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Il oppose à l'amour un cœur inaccessible :
Cherchons pour l'attaquer quelque endroit plus sensible.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Va trouver de ma part ce jeune ambitieux,
OEnone; fais briller la couronne à ses yeux.
Qu'il mette sur son front le sacré diadème :
Je ne veux que l'honneur de l'attacher moi-même.
Cédons-lui ce pouvoir que je ne puis garder;
Il instruira mon fils dans l'art de commander;
Peut-être il voudra bien lui tenir lieu de père;
Je mets sous son pouvoir et le fils et la mère.
Pour le fléchir enfin tente tous les moyens :
Tes discours trouveront plus d'accès que les miens.
Presse, pleure, gémis! peins-lui Phèdre mourante :
Ne rougis point de prendre une voix suppliante.
Je t'avoûrai de tout; je n'espère qu'en toi.
Va, j'attends ton retour pour disposer de moi.

Il faut toujours, au théâtre, que la situation la

plus violente soit mêlée de quelque espérance qui la tempère et la varie; sans quoi une douleur toujours la même et toujours désespérée deviendrait monotone, et serait plus affligeante qu'intéressante, deux choses qu'il faut soigneusement distinguer. En conséquence de ce principe, Racine abandonne Phèdre à tous les emportements de l'amour, après l'avoir livrée à tous les combats du remords. Il prend le moment où elle est le plus excusable; et, ce qui est plus important que tout le reste, il ne lui donne quelque espoir que pour la frapper d'un revers plus affreux. Œnone revient, et lui annonce le retour de Thésée. Quel coup de théâtre! Ces suspensions, ces alternatives, ces révolutions, sont les merveilles de la magie théâtrale, et Racine ne les a point trouvées dans ses modèles.

La plus grande difficulté du plan de sa tragédie, tel qu'il l'avait conçue, était de motiver une accusation atroce sans rendre Phèdre trop odieuse, et la situation qu'il vient de ménager lui en fournit les moyens. Euripide et Sénèque ne s'étaient pas embarrassés que leur *Phèdre* fût sans excuse; mais celle de Racine tombait, si elle eût ressemblé à la leur. On n'eût jamais supporté qu'une femme pour qui l'on s'était intéressé jusque là devînt un objet d'exécration. Il fallait pourtant accuser Hippolyte : c'était le sujet de la pièce. Que fait-il ? il conduit sa *Phèdre* par un flux et reflux d'événements opposés jusqu'à un moment de crise si terrible, qu'il doit lui bouleverser l'âme et lui renverser la tête, au point de se laisser aller à tout ce qu'on proposera pour

sauver son honneur. Elle ne commettra pas le crime; elle en est incapable; elle en témoigne même une juste horreur; mais le poëte la mène au point de laisser agir Œnone. Elle ne dit pas comme dans Euripide: « Je mourrai, mais cette mort même me » vengera, et mon ennemi ne jouira pas du triom- » phe qu'il se promet. L'ingrat sera traité en cou- » pable à son tour. » Elle est bien loin de penser à la vengeance; elle est accablée de sa honte et de son désespoir.

Juste ciel! qu'ai-je fait aujourd'hui?
Mon époux va paraître, et son fils avec lui.
Je verrai le témoin de ma flamme adultère
Observer de quel front j'ose aborder son père,
Le cœur gros de soupirs qu'il n'a point écoutés,
L'œil humide de pleurs par l'ingrat rebutés.
Penses-tu que, sensible à l'honneur de Thésée,
Il lui cache l'ardeur dont je suis embrasée?
Laissera-t-il trahir et son père et son roi?
Pourra-t-il contenir l'horreur qu'il a pour moi?
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Je connais mes fureurs, je les rappelle toutes.
Il me semble déjà que ces murs, que ces voûtes
Vont prendre la parole, et, prêts à m'accuser,
Attendent mon époux pour le désabuser.
Mourons: de tant d'horreurs qu'un trépas me délivre.

C'est alors qu'Œnone ose risquer la proposition de rejeter le crime sur Hippolyte. Phèdre s'écrie:

Moi! que j'ose opprimer et noircir l'innocence!

La réponse d'Œnone est de la plus grande adresse.

Mon zèle n'a besoin que de votre silence.
Tremblante, comme vous, j'en sens quelques remords;
Vous me verriez plus prompte affronter mille morts.
Mais puisque je vous perds sans ce triste remède,
Votre vie est pour moi d'un prix à qui tout cède.
Je parlerai. Thésée, aigri par mes avis,
Bornera sa vengeance à l'exil de son fils.
Un père, en punissant, madame, est toujours père.

On voit que du moins elle rassure Phèdre sur les jours du prince. Il paraît dans cet instant avec Thésée.

PHÈDRE.

Ah! je vois Hippolyte:
Dans ses yeux insolents je vois ma perte écrite.
Fais ce que tu voudras, je m'abandonne à toi.
Dans le trouble où je suis, je ne puis rien pour moi.

Son époux veut se jeter dans ses bras.

Arrêtez, Thésée,
Et ne profanez point des transports si charmants:
Je ne mérite plus ces doux empressements.
Vous êtes offensé: la fortune jalouse
N'a pas en votre absence épargné votre épouse.
Indigne de vous plaire et de vous approcher,
Je ne dois désormais songer qu'à me cacher.

Elle ne dit pas un mot qui soit contraire à la vérité, pas un qui parte d'un cœur qui s'excuse. Je ne crois pas qu'il soit possible d'observer mieux toutes les convenances de l'art.

Un moment après, au bruit de la colère du roi, elle accourt éperdue; elle est prête à s'accuser elle-même; mais ce qu'elle entend de la bouche de Thé-

sée étouffe dans la sienne la vérité qui allait en sortir : elle apprend qu'Hippolyte se vante d'aimer Aricie. Thésée ne le croit pas, mais l'infortunée ne le croit que trop ; elle sent jusqu'au fond du cœur d'où venaient les mépris et les rebuts d'Hippolyte. Qu'on se représente sa douleur, sa confusion, sa rage !

Hippolyte est sensible, et ne sent rien pour moi !
Aricie a son cœur, Aricie a sa foi !
Ah dieux ! lorsqu'à mes vœux l'ingrat inexorable
S'armait d'un œil si fier, d'un front si redoutable,
Je pensais qu'à l'amour son cœur toujours fermé
*Fût* contre tout mon sexe également armé.
Une autre cependant a fléchi son audace ;
Devant ses yeux cruels une autre a trouvé grâce.
Peut-être a-t-il un cœur facile à s'attendrir :
Je suis le seul objet qu'il ne saurait souffrir.

Ce sentiment est-il assez profond et assez amer ? La jalousie a-t-elle des traits plus poignants et plus cruels ? Quels transports dans celle de Phèdre !

OEnone, qui l'eût cru ? j'avais une rivale !
..... Hippolyte aime, et je n'en puis douter.
Ce farouche ennemi qu'on ne pouvait dompter,
Qu'offensait le respect, qu'importunait la plainte ;
Ce tigre que jamais je n'abordai sans crainte,
Soumis, apprivoisé, reconnaît un vainqueur.
Aricie a trouvé le chemin de son cœur...
Et je me chargerais du soin de le défendre !...
..... Ah douleur non encore éprouvée !
A quel nouveau tourment je me suis réservée !
Tout ce que j'ai souffert, mes craintes, mes transports,
La fureur de mes feux, l'horreur de mes remords,

Et d'un refus cruel l'insupportable injure,
N'étaient qu'un faible essai du tourment que j'endure.
Ils s'aiment! Par quel charme ont-ils trompé mes yeux?
Comment se sont-ils vus? depuis quand? dans quels lieux?
Tu le savais. Pourquoi me laissais-tu séduire?
De leur furtive ardeur ne pouvais-tu m'instruire?
Les a-t-on vus souvent se parler, se chercher?
Dans le fond des forêts allaient-ils se cacher?
Hélas! ils se voyaient avec pleine licence;
Le ciel de leurs soupirs approuvait l'innocence.
Ils suivaient sans remords leur penchant amoureux:
Tous les jours se levaient clairs et sereins pour eux.
Et moi, triste rebut de la nature entière,
Je me cachais au jour, je fuyais la lumière.
La mort est le seul dieu que j'osais implorer;
J'attendais le moment où j'allais expirer.
Me nourrissant de fiel, de larmes abreuvée,
Encor dans mon malheur de trop près observée,
Je n'osais dans mes pleurs, me noyer à loisir;
Je goûtais en tremblant ce funeste plaisir;
Et sous un front serein déguisant mes alarmes,
Il fallait bien souvent me priver de mes larmes.

Qui croirait que le commentateur de Racine trouve cette scène *assez inutile?* Quoi! une scène qui achève la punition de Phèdre, qui joint les horreurs de la jalousie à tous les maux qu'elle a soufferts, qui l'empêche de déclarer l'innocence d'Hippolyte, cette scène est *inutile!* Elle suffirait seule pour justifier l'épisode d'Aricie, qui a essuyé tant de reproches, et qu'il est temps d'examiner. En voilà assez sur le rôle de Phèdre: nous avons vu qu'il réunit tout; c'est une de ces productions achevées, uniques dans leur genre, qui sont la gloire des arts et l'effort de l'esprit humain.

Il n'en est pas de la tragédie de *Phèdre* comme de celle d'*Iphigénie*, où presque tous les rôles sont d'une force à peu près égale, et se balancent les uns les autres. Celui de Phèdre éclipse tout, et cela devait être; mais il n'en est pas moins vrai que les autres personnages sont, à peu de chose près, ce qu'ils doivent être aussi. Je n'ignore pas combien l'amour d'Hippolyte a été censuré depuis le janséniste Arnauld, qui, exceptant la tragédie de *Phèdre* de la proscription générale où la sévérité de ses principes enveloppait toutes les pièces de théâtre, reconnaissait hautement que cet ouvrage respirait la morale la plus pure, et donnait l'exemple le plus effrayant des malheurs attachés aux penchants illégitimes, mais qui en même temps reprochait à l'auteur d'avoir fait Hippolyte amoureux. On sait la réponse de Racine : *Et sans cela qu'auraient dit nos petits-maîtres ?* Elle prouve l'opinion générale où l'on était alors, que la tragédie ne pouvait jamais se passer d'une intrigue d'amour. Ce préjugé était fortifié par l'exemple de Corneille, qui, plus capable qu'un autre de traiter des sujets où l'amour ne devait pas entrer, lui avait donné dans tous les siens une place presque toujours bien mal remplie. Mais faut-il conclure des paroles de Racine que lui-même condamnait l'amour d'Hippolyte? Cet amour est-il en effet un défaut? Je croirais volontiers que Racine, ne voulant pas disputer contre Arnauld, trouvait plus court de rejeter sur les spectateurs ce qu'il aurait pu justifier. Personne n'est plus convaincu que moi qu'il faut bannir

l'amour de tous les sujets où il n'est pas naturellement appelé, et avec lesquels il forme une sorte de disparate. Le sujet de *Phèdre* est-il de ce genre? L'amour d'Hippolyte a-t-il refroidi la pièce, comme il ne manque jamais d'arriver quand l'amour est mal placé? Je n'ai point remarqué cet effet au théâtre. Il me semble même que la tendresse innocente du sévère Hippolyte pour la jeune Aricie, dernier rejeton d'une race proscrite, offre un contraste agréable avec la passion funeste et forcenée de Phèdre. Je crois respirer un air plus pur lorsque je me trouve entre lui et son amante. J'aime à l'entendre dire à Thésée :

Non, mon père, ce cœur, c'est trop vous le céler,
N'a point d'un chaste amour dédaigné de brûler.

Et, après tout, pourquoi serait-ce une vertu dans Hippolyte de n'avoir point les penchants de la nature et de son âge? Ce ne serait qu'une singularité. Rien ne l'oblige à être insensible : ce n'est ni un sage apathique, ni un conquérant féroce, ni un politique ambitieux; en un mot, il n'a rien de ce qui doit exclure l'amour. L'aimera-t-on mieux tel qu'il est dans Euripide et dans Sénèque, qui lui ont donné une dureté orgueilleuse et révoltante? On a vu ses ridicules déclamations dans le poëte grec : dans l'auteur latin, il veut tuer Phèdre; il la saisit par les cheveux et lève le fer sur elle. Il s'exhale en de longues imprécations, et appelle la foudre et les enfers. Est-ce là le moyen de rendre la vertu aimable en même temps que l'on rend le

vice odieux? Dans Racine, à peine peut-il proférer une parole; il a presque autant de honte de ce qu'il vient d'entendre, que Phèdre en a de ce qu'elle vient de dire. On voit sur son front la rougeur de l'innocence, comme celle du crime est sur le front de sa belle-mère. Revenu à lui, il s'écrie :

Phèdre !... Mais non, grands dieux ! qu'en un profond oubli
Cet horrible secret demeure enseveli.

Ce silence n'est-il pas cent fois plus intéressant que tous les éclats de l'indignation ou les lieux communs de la morale? Il y a des idées sur lesquelles une âme honnête ne saurait s'arrêter. Il cache ce secret affreux même à Théramène; il ne le découvre qu'à la seule Aricie, et dans quel moment? Après la cruelle scène où il est si injustement banni par son père; dans cet état d'oppression si douloureux et si peu mérité, n'a-t-on pas quelque plaisir à lui voir trouver des consolations dans le cœur d'Aricie? Et quels sentiments il épanche en son sein! Tremblante pour sa vie, elle veut l'engager à révéler la vérité; elle lui reproche de ne l'avoir pas fait, Quelle est sa réponse?

Devais-je, en lui faisant un récit trop sincère,
D'une indigne rougeur couvrir le front d'un père?
Vous seule avez percé ce mystère odieux :
Mon cœur pour s'épancher n'a que vous et les dieux.
Je n'ai pu vous cacher, jugez si je vous aime,
Tout ce que je voulais me cacher à moi-même.
Mais songez sous quel sceau je vous l'ai révélé.
Oubliez, s'il se peut, que je vous ai parlé,
Madame, et que jamais une bouche si pure

Ne s'ouvre pour conter cette horrible aventure.
Sur l'équité des dieux osons nous confier :
Ils ont trop d'intérêt à me justifier :
Et Phèdre, tôt ou tard de son crime punie,
N'en saurait éviter la juste ignominie.
C'est l'unique respect que j'exige de vous ;
Je permets tout le reste à mon libre courroux.
Sortez de l'esclavage où vous êtes réduite ;
Osez me suivre, osez accompagner ma fuite.
Arrachez-vous d'un lieu funeste et profané,
Où la vertu respire un air empoisonné.

Dans Euripide il a la même réserve, il est vrai, et les mêmes égards pour son père ; mais il est lié par un serment qu'Œnone, avant de s'expliquer, avait exigé de lui. Il montre même du regret de ce serment qui le force au silence. Combien l'Hippolyte de Racine est plus noble et plus aimable ! Il n'est lié que par son cœur ; et devant qui ce cœur se serait-il ouvert avec tant d'intérêt, s'il n'avait pas aimé Aricie ? C'est devant celle à qui l'on ne cache rien qu'il est beau de n'avoir pas un seul sentiment qui ne soit digne d'admiration, de n'avoir pas même un mouvement de colère contre un père aveuglé et furieux, de l'épargner aux dépens de sa propre réputation et au péril de sa vie, à l'instant qu'il nous accable, et de ne penser qu'au déshonneur de Thésée, et non pas à son injustice.

Aricie, toute sensible qu'elle est à son amour, n'ose suivre un jeune prince qui n'est point son époux. Il la rassure :

L'hymen n'est pas toujours entouré de flambeaux.
Aux portes de Trézène, et parmi ces tombeaux,

Des princes de ma race antiques sépultures,
Est un temple sacré, formidable aux parjures.
C'est là que les mortels n'osent jurer en vain,
Le perfide y reçoit un châtiment soudain :
Et, craignant d'y trouver la mort inévitable,
Le mensonge n'a point de frein plus redoutable.
Là, si vous m'en croyez, d'un amour éternel,
Nous irons confirmer le serment solennel.
Nous prendrons à témoin le dieu qu'on y révère,
Nous le prirons tous deux de nous servir de père.
Des dieux les plus sacrés j'attesterai le nom;
Et la chaste Diane, et l'auguste Junon,
Et tous les dieux enfin, témoins de mes tendresses,
Garantiront la foi de mes saintes promesses.

Toutes ces circonstances locales ont un air d'antiquité qui sied bien au sujet. C'est dans ce temple que devait jurer celui qui disait un moment auparavant :

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.

Je ne sais pas pourquoi Arnauld était si mécontent de cet amour ; il me semble que l'austérité la plus rigoureuse n'en pourrait être alarmée.

Je ne dissimulerai pas que la scène d'Aricie, qui ouvre le second acte avec sa confidente, qu'elle entretient de son amour pour Hippolyte, doit produire peu d'effet, après la superbe scène de Phèdre avec Œnone. C'est peut-être le seul inconvénient de cet épisode. Le commentateur relève ce défaut avec raison; mais est-il aussi bien fondé à nous dire que la scène dont je viens de rendre compte, entre Hippolyte et Aricie, est *froide et inutile?* Elle n'est

sûrement ni l'un ni l'autre; elle contient une action, puisque Hippolyte y résout Aricie à le suivre et à s'unir avec lui; et je laisse à juger s'il y a de la froideur dans le développement du caractère d'Hippolyte, tel que nous venons de le voir.

Il porte le même jugement de la scène suivante entre Aricie et Thésée, et avec aussi peu de justice. Il prétend qu'*elle ne prépare point Thésée à la justification de son fils.* C'est nier l'évidence ; il suffit ici de citer. Voici comme Aricie parle à Thésée :

Et comment souffrez-vous que d'horribles discours
D'une si belle vie osent noircir le cours?
Avez-vous de son cœur si peu de connaissance?
Discernez-vous si mal le crime et l'innocence?
Faut-il qu'à vos yeux seuls un nuage odieux
Dérobe sa vertu qui brille à tous les yeux?
Ah! c'est trop le livrer à des langues perfides.
Cessez : repentez-vous de vos vœux homicides.
Craignez, seigneur, craignez que le ciel rigoureux
Ne vous haïsse assez pour exaucer vos vœux.
Souvent dans sa colère il reçoit nos victimes;
Ses présents sont souvent la peine de nos crimes.

THÉSÉE.

Non, vous voulez en vain couvrir son attentat;
Votre amour vous aveugle en faveur de l'ingrat.
Mais j'en crois des témoins certains, irréprochables :
J'ai vu, j'ai vu couler des larmes véritables.

ARICIE.

Prenez garde, seigneur : vos invincibles mains
Ont de monstres sans nombre affranchi les humains;
Mais tout n'est pas détruit, et vous en laissez vivre
Un..... Votre fils, seigneur, me défend de poursuivre.

Instruite du respect qu'il veut vous conserver,
Je l'affligerais trop si j'osais achever.
J'imite sa pudeur, et fuis votre présence,
Pour n'être pas forcée à rompre le silence.

Je demande si l'on peut en dire davantage, à moins de dire tout, et si ce n'est pas là *préparer la justification* d'Hippolyte. Cela est si vrai, que Thésée, demeuré seul, commence dès ce moment à sentir des doutes et des craintes. Il veut interroger Œnone; il ordonne qu'on la fasse venir. Qu'on juge à présent de l'équité du critique! Il a tant d'envie de trouver des *inutilités*, qu'il reproche à Théramène d'être *inutile.* C'est pousser les chicanes un peu loin. Jamais on n'exigea d'un confident qu'il fût nécessaire aux ressorts qui font mouvoir la pièce; c'est même une faute de les placer dans la main de ces personnages subalternes; ils ne doivent servir en général qu'aux scènes de développement et de confidence, et à raconter les évènements. C'est ce que fait Théramène; il annonce à Hippolyte qu'Athènes a choisi Phèdre pour reine, et il apprend à Thésée la mort de son fils; c'est tout ce qu'il devait faire.

Le même censeur traite un peu durement Hippolyte et Aricie, et répète les critiques qu'on en a faites. J'en ai hasardé l'apologie; je ne donne point mon avis pour une décision. Il y a dans tous les ouvrages des parties qui peuvent être considérées sous plusieurs faces, et que l'on peut, jusqu'à un certain point, condamner ou justifier, selon le point de vue sous lequel on les considère. Tout

n'est pas également irréprochable : je ne prétends point que cet épisode le soit absolument; mais enfin il a produit la jalousie de Phèdre, c'est-à-dire une des plus belles choses qu'il y ait au théâtre. Je demanderai pour dernier résultat à ceux qui blâment le plus cet épisode, s'ils voudraient qu'on le retranchât, et avec lui le quatrième acte qui en est la suite. Quoi ! l'on pardonne à Corneille les fautes les plus révoltantes, les plus monstrueuses, parce qu'elles amènent des beautés, et l'on ne pardonnera pas à Racine un épisode qui n'a rien de vicieux en lui-même, et auquel on ne peut reprocher que d'être d'un moindre effet que le rôle de Phèdre, c'est-à-dire d'être au-dessous de ce qu'il est impossible d'égaler ! C'est un excès de rigueur que je n'ai pas le courage d'imiter ; et ce que j'y vois de plus prouvé, c'est qu'on a trop communément deux poids et deux mesures ; qu'il y a des écrivains que l'on voudrait toujours justifier, parce qu'ils en ont très-souvent besoin, et d'autres que l'on voudrait toujours reprendre, parce qu'ils sont très-rarement dans le cas d'être repris.

On a écrit des volumes pour et contre le récit du cinquième acte : je crois qu'on a été trop loin de part et d'autre. On prétend que Théramène, dans le saisissement où il doit être, ne peut pas avoir la force d'entrer dans aucun détail : c'est beaucoup. On oublie qu'il est naturel et même nécessaire que Thésée s'informe du moins des principales circonstances de la mort de son fils, et que Théramène, encore tout plein de ce qu'il a vu, doit satisfaire,

autant qu'il est en lui, cette curiosité. Mais je conviens aussi que le récit est trop étendu et trop soigneusement orné. Il brille d'un luxe de poésie quelquefois déplacé : plus simple et plus court, il eût été conforme aux règles du théâtre. Tel qu'il est, c'est un des plus beaux morceaux de poésie descriptive qui soient dans notre langue. C'est la seule fois de sa vie que Racine s'est permis d'être plus poëte qu'il ne fallait, et d'une faute il a fait un chef-d'œuvre : on ne doit pas craindre trop que cet exemple soit contagieux.

Enfin le rôle de Thésée n'a pas été non plus à l'abri de la critique ; on l'a taxé de trop de crédulité et de précipitation. Je crois que, si quelque chose peut fonder ce reproche, c'est la manière admirable dont le poëte fait parler Hippolyte à son père pour sa justification. Il a surpassé Euripide en l'imitant dans cette scène, dont je ne rapporterai rien pour ne pas trop multiplier les citations. Il est sûr que tout ce que dit Hippolyte porte un caractère de vérité qui semblerait devoir faire plus d'impression sur Thésée, et l'empêcher de prononcer si promptement ses fatales imprécations. Mais, d'un autre côté, le poëte peut se justifier en disant que Thésée est dans le premier transport de sa colère ; que le trouble de la reine en l'abordant, ses paroles équivoques, le rapport d'OEnone, l'épée d'Hippolyte demeurée entre les mains de Phèdre, doivent faire sur lui d'autant plus d'impression que, pour ne pas croire tant d'indices, il faut qu'il suppose un crime beaucoup plus atroce encore que celui qu'on

lui dénonce ; et cette dernière raison est si forte, que je n'y connais point de réplique. Ajoutez que cette crédulité de Thésée est consacrée par les traditions mythologiques, qui nous sont si familières, et il se trouvera que, si Thésée nous paraît trop crédule, c'est qu'au fond nous sommes très-fâchés qu'il le soit, et c'est précisément ce que veut de nous le poëte tragique.

Il résulte de toute cette analyse une dernière observation, qui fait également honneur à l'esprit de Racine et au cœur humain. Ce grand homme avait pris sur lui d'inspirer plus de pitié pour Phèdre coupable que pour Hippolyte innocent, et il en est venu à bout. Pourquoi? En voici, je crois, les raisons. C'est que Phèdre est à plaindre pendant toute la pièce, par sa passion, ses remords et ses combats, et qu'Hippolyte n'est à plaindre que par sa mort. Jusque là l'on voit et l'on sent que, tout calomnié, tout proscrit qu'il est par son père, il a pour lui le témoignage de sa conscience et l'amour d'Aricie. Phèdre, au contraire, est malheureuse par son cœur, malheureuse par son crime, et par conséquent malheureuse sans consolation et sans remède ; en sorte qu'il n'y a personne qui, dans le fond de son âme, ne préférât le sort d'Hippolyte au sien, et d'autant plus que l'un paraît toujours calme, et l'autre toujours tourmentée. C'est un tableau des malheurs du crime et de ceux de la vertu, et le peintre a mis au bas : choisissez.

# APPENDICE

## A LA SECTION VII.

### Phèdre de Pradon.

Depuis dix ans les immortelles tragédies de Racine se succédaient presque d'année en année. Il en passa douze dans une entière inaction depuis l'époque de *Phèdre* : on sait que ce fut celle de l'injustice. On répète sans cesse aux hommes qu'il faut avoir le courage de la mépriser : cet avis est fort bon, mais ce courage est fort difficile. Racine était sensible : il avait cette juste fierté de l'homme supérieur, qui ne peut supporter une concurrence indigne. Le déchaînement de ses ennemis et le triomphe de Pradon blessèrent son âme : la mienne répugne à retracer les basses manœuvres que la haine employa contre lui. Ce tableau est odieux et dégoûtant, et d'ailleurs les faits sont trop connus. Il suffit de nous rappeler que Racine, à l'âge de trente-huit ans, s'arrêta au milieu de sa carrière, et condamna son génie au silence au moment où il était dans la plus grande force. C'est une obligation que nous avons à l'envie et à Pradon. Il y a longtemps que cet auteur n'est connu que par les traits plaisants que son nom a fournis au satirique français, et l'on rappelle souvent parmi les scandales

littéraires le triomphe passager de sa *Phèdre*. C'est la seule raison qui fasse citer ce plat ouvrage plus souvent que tant d'autres qui reposent dans un entier oubli. Voltaire s'est amusé à faire un rapprochement de la déclaration d'amour d'Hippolyte dans les deux pièces ; et comme tout le monde a lu Voltaire, les vers de Pradon sont aussi célèbres par leur ridicule que ceux de Racine par leur beauté. Je n'en aurais donc point parlé si je n'avais lu dans le *Dictionnaire historique*, dont j'ai déjà cité plus d'un passage tout aussi curieux, que, *pour avoir une Phèdre parfaite, il faut le plan de Pradon et les vers de Racine*, et si je ne m'étais souvenu d'avoir entendu répéter plusieurs fois le même jugement ; car il faut bien se persuader que tout ce qu'on écrit de plus absurde trouve des approbateurs et des échos. D'ailleurs il paraît piquant de donner à un auteur méprisé un avantage sur un grand homme, et bien des gens ne sont pas fâchés de dire, parce qu'ils l'ont lu : Ce rimailleur avait pourtant fait un meilleur plan que Racine. Ce n'est pas que ceux qui parlent ainsi aient lu la *Phèdre* de Pradon : ils redisent ce qu'ils ont entendu dire. Moi je l'ai lue, et même avec plaisir, car elle m'a fort diverti ; et je puis affirmer en sûreté de conscience que le plan est de la même force que les vers. J'ai cru qu'il n'y aurait pas d'inconvénient à en dire un mot : c'est une espèce d'intermède assez gai à placer au milieu des tragédies de Racine. Nous avons assez admiré ; il nous est bien permis de rire un moment ; et comme

dit Horace : *Tout en riant, rien n'empêche de dire la vérité* [1].

Mais auparavant je crois devoir répondre sérieusement à des personnes très-éclairées, qui ont paru ne pas approuver que quelquefois je réfutasse, en passant, des opinions qui ne leur semblaient pas mériter d'être combattues : sur quoi je prendrai la liberté de leur faire quelques observations. D'abord, dans les matières de goût, il y a tant de diverses choses à considérer, qu'il n'est point du tout étonnant que sur plusieurs point il y ait diversité d'avis, même parmi les gens d'esprit. Ce principe est général, et prouvé par des exemples sans nombre. De plus, cette diversité d'opinions doit augmenter dans un temps où le paradoxe est la ressource vulgaire des esprits médiocres, et même quelquefois l'ambition mal entendue de ceux qui ne le sont pas. Ajoutez à ces causes d'erreur celle qui n'est pas moins commune, la mauvaise foi et la passion qui s'efforcent d'accréditer de fausses idées, soit pour rabaisser ceux qui ont des talents, soit pour favoriser ceux qui n'en ont pas. En voilà assez pour établir le combat éternel du mensonge contre la vérité, et de la déraison contre le bon sens. Sans doute les honnêtes gens et les bons esprits sont inaccessibles à la contagion, et sans cela tout serait perdu. Mais ils auraient tort de se persuader que ce qui leur est démontré l'est également pour tout le monde. Il n'est donc pas inutile de combattre ceux qui veulent tromper , et d'éclairer ceux qui se

[1] *Ridendo dicere verum quid vetat ?*

trompent. Mais la nature de ce combat doit être différente selon les choses et les personnes. Ce qui est visiblement absurde n'a besoin que d'être exposé au ridicule ; c'est un amusement. Ce qui est spécieux doit être discuté ; c'est une instruction. Quand j'ai défendu le dialogue de Racine, dans la scène entre Agamemnon, Clytemnestre et Iphigénie, j'ai cru devoir raisonner. Veut-on savoir à qui j'avais affaire ? à Lamothe, dont l'opinion sur cet article est assez connue ; à Thomas, qui, pour motiver lui-même sa critique, avait été jusqu'à refaire en prose la scène de Racine, telle qu'il la concevait. Dira-t-on que je répondais à des sots ?

Enfin (et cette considération est la plus essentielle), rien ne met la vérité dans un plus grand jour que la contrariété des opinions. Elle force à considérer les objets sous toutes leurs faces, et par conséquent à les bien connaître. C'est un principe dangereux de trop mépriser l'erreur ; elle a toujours assez de crédit, et ce n'est jamais que sur ses ruines que s'établit la vérité. Je viens à la *Phèdre* de Pradon.

Il suppose d'abord que Phèdre n'est point encore la femme de Thésée ; elle ne lui est engagée que par des promesses réciproques. Mais Thésée, en partant avec Pirithoüs pour une entreprise dont il a fait un secret, a laissé Phèdre dans Trézène avec le pouvoir et le titre de reine. Hippolyte s'est déjà aperçu qu'il en était aimé ; il aime Aricie, et c'est pour lui une double raison de s'éloigner. C'est ce qu'on apprend dans l'exposition qui se fait, comme

dans Racine, entre Hippolyte et un confident. Cette conformité, qui n'est pas la seule, et le choix de ce même épisode d'Aricie, font présumer que Pradon avait eu quelque connaissance de l'autre *Phèdre*, qui était achevée et avait été lue dans plusieurs sociétés avant qu'il eût commencé la sienne. On sait que ce furent les ennemis de Racine qui engagèrent Pradon à lutter contre lui en traitant le même sujet, et qui lui promirent une puissante protection. Sa tragédie de *Pyrame*, quoique très-mauvaise, avait eu beaucoup de succès, et l'envie cherchait partout des concurrents à celui qui était si loin d'avoir des égaux. Nous la verrons suivre la même marche contre Voltaire : les passions humaines sont les mêmes dans tous les temps.

On conçoit aisément que Pradon crut rendre sa Phèdre plus intéressante en la rendant moins coupable; le contraire était une idée trop forte pour lui. Il l'a donc faite infidèle, et non pas adultère : il lui donne Aricie pour confidente de son amour, comme Atalide l'est de Roxane : autre imitation de Racine. Rien n'est plus ordinaire aux mauvais écrivains que de piller ceux qu'ils dénigrent; mais heureusement ils ne réussissent pas mieux à l'un qu'à l'autre. Pradon n'a pas manqué de mettre dans la bouche de sa Phèdre une critique de celle de Racine. Elle s'applaudit de n'être point l'épouse de Thésée.

Les dieux n'allument point de feux illégitimes ;
Ils seraient criminels en inspirant les crimes ;
Et lorsque leur courroux a versé dans mon sein
Cette flamme fatale et *ce trouble intestin*,

Ils ont sauvé ma gloire, *et* leur courroux funeste
Ne sait point aux mortels inspirer un inceste.
*Et* mon âme *est mal propre* à soutenir l'horreur
*De ce crime, l'objet de leur juste fureur.*

Pradon, qui a voulu faire ici le philosophe, connaissait apparemment la mythologie aussi peu que *la chronologie*. Il aurait su que, dans une pièce de théâtre, les personnages doivent se conformer aux idées reçues, et que celle qu'il combat ici était généralement admise dans le polythéisme, qui mettait également sur le compte des dieux et les égarements des hommes et leurs vertus. Mais il faut entendre Phèdre parler de son amour.

PHÈDRE.

Aricie, il est temps de vous tirer d'erreur.
Je vous aime, apprenez le secret de mon cœur :
Et les soupirs de Phèdre, et le feu qui l'agite,
Ne vont point à Thésée, et cherchent Hippolyte.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Aux ordres du destin je dois m'abandonner.
Hippolyte dans peu se verra couronner.
J'ai préparé l'esprit du peuple de Trézène
A le déclarer roi comme il me nomma reine.
De la mort de Thésée on va semer le bruit,
Et pour ce grand dessein j'ai si bien tout conduit,
Qu'il faudra qu'Hippolyte, à mes vœux moins contraire,
Reçoive cette main destinée à son père ;
Et que, s'il veut régner, le trône étant à moi,
Il ne puisse y monter qu'en recevant ma foi.
Quoi! de ce grand projet Aricie est surprise!

ARICIE.

Madame, je frémis d'une telle entreprise,

Et je tremble pour vous..... enfin pour votre amour.
Justes dieux! Si Thésée avançait son retour!
Que feriez-vous, madame?

PHÈDRE.

Ah, ma chère Aricie!
Il est mille chemins pour sortir de la vie.
Mais mon frère dans peu viendra me secourir,
Et j'attends une armée avant que de mourir.
Je sais quelle amitié pour moi vous intéresse:
Unissons-nous ensemble, et plaignons ma faiblesse.
J'aime, je brûle.....

Comme elle *aime*, cette Phèdre! comme elle *brûle!* comme elle est à *plaindre!* comme tous ses petits arrangements sont intéressants! Au reste, c'est une très-bonne femme, qui veut que tout le monde soit content. Elle dit à sa chère Aricie :

J'aime Hippolyte, aimez Deucalion mon frère;
Son cœur *brûle* pour vous d'une flamme sincère.

Mais Aricie de son côté *brûle* pour Hippolyte, qui *brûle* aussi pour elle, et tous ces amours ressemblent au style de tant d'écrivains, qui, selon l'expression aujourd'hui si fort à la mode, *brûlent le papier* et glacent le lecteur. Hippolyte déclare à la princesse qu'il veut quitter Trézène.

Eh quoi! vous n'avez rien qui vous retienne ici?
Thésée est loin de nous : vous nous quittez aussi!
Sans trouble, sans chagrin, vous sortez d'une ville
Où..... Que l'on est heureux d'être né si tranquille!

Il faut convenir que cet *où.....* fait une réticence

bien heureuse. Hippolyte lui apprend qu'il n'est pas si *tranquille* qu'on se l'imagine, et fait cette belle déclaration que Voltaire a citée. La réponse d'Aricie est encore au-dessus :

Seigneur, je vous écoute, et ne sais que répondre :
Ce aveu surprenant ne sert qu'à me confondre.
Comme il est imprévu, je tremble que mon cœur
Ne tombe un peu trop tôt dans une douce erreur ;
Mais puisque vous partez, je ne dois plus me taire.
Je souhaite, seigneur, que vous soyez sincère.
Peut-être j'en dis trop, et déjà je rougis,
Et de ce que j'écoute, et de ce que je dis.
Ce départ cependant m'arrache un aveu tendre,
Que de long-temps encore vous ne deviez entendre.

Si la princesse est un peu faible, on ne l'accusera pas du moins d'ignorer ce qu'une fille bien née doit savoir, qu'il est de la bienséance de faire attendre *un aveu tendre* pendant un certain temps; mais le départ et l'aveu d'Hippolyte l'ont troublée.

Je ne sais dans quel trouble un tel aveu me jette ;
Mais enfin, loin de vous, je vais être inquiète,
Et si vous consultez ici mes sentiments,
Vous pourriez bien, seigneur, ne partir de long-temps.

Voilà ce qui s'appelle une petite déclaration bien délicatement tournée; et l'on pourrait dire comme dans *le Misanthrope* :

La chute en est jolie, amoureuse, admirable.

Arrive Phèdre, qui fait au prince les mêmes repro-

ches de ce qu'il veut s'en aller. Il répond qu'étant fils de Thésée, il veut être un héros comme lui et vivre pour la gloire. Mais Phèdre prétend qu'il doit vivre pour l'amour : elle lui en fait un portrait fort touchant.

Tout aime cependant, et l'amour est si doux :
La nature, en naissant, le fait naître avec nous.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Un Scythe, un *barbare aime,* et le seul Hippolyte
Est plus fier mille fois qu'un barbare et qu'un Scythe.

Elle conjure Aricie de s'unir à elle pour retenir le prince.

Ah princesse ! parlez, joignez-vous à mes larmes.

Et Aricie répond fièrement :

Madame, pour un cœur la gloire a bien des charmes.

ce qui n'empêche pas qu'Hippolyte, qui n'a pas si grande envie de partir, ne finisse par consentir à demeurer, et l'on se doute bien pourquoi; il en est lui-même étonné.

Que ma gloire jalouse en demeure interdite !
Mais hélas ! je ne suis ni barbare ni Scythe.
Adieu, madame.

Ce sont pourtant ces énormes platitudes qui furent applaudies pendant seize représentations, tandis que l'ouvrage de Racine était sifflé et aban-

donné ! On annonce à Phèdre le retour de Thésée. Elle commence à se faire quelques reproches, mais elle trouve bientôt des raisons pour se justifier à ses propres yeux ; elle n'aime que les vertus d'Hippolyte ; témoin cette apostrophe pathétique à Thésée :

Héros que malgré moi je quitte et je trahis !.....
Mais hélas ! ne t'en prends qu'aux vertus de ton fils.
Pourquoi l'as-tu fait naître avec tant de mérite ?
Pourquoi te trouves-tu le père d'Hippolyte ?

On sent qu'il n'y a rien à répondre, et que ce n'est pas la faute de Phèdre si Thésée *se trouve le père d'Hippolyte.*

*Il se trouve* aussi que dans le même moment elle s'aperçoit, aux discours d'Aricie, que cette princesse est sa rivale. Elle la menace de toute sa vengeance ; elle est au désespoir.

Le retour de Thésée et m'étonne et m'accable :
Je suis dans un état *affreux, épouvantable.*
Je vous aime, Aricie ; et ma tendre amitié,
Ma rage, mon amour, doit vous faire pitié.
Des hommes et des dieux j'éprouve la colère.
Vous, Thésée, Hippolyte, et tout me désespère.

Thésée paraît, et veut presser son mariage avec elle ; elle le conjure de différer. Sur cela il lui confie qu'il a toutes sortes de raisons de ne pas perdre de temps, parce qu'un oracle le menace d'un rival. Voici cet oracle, qui est dans le style des contes de Fées.

Tu seras, à ton retour,
Malheureux amant et père,
Puisqu'une main qui t'est chère
T'enlèvera l'objet de ton amour.

Il craint d'autant plus cette main qui lui est chère, que, dans la conversation qu'il vient d'avoir avec son fils, il l'a trouvé fort différent de ce qu'il l'avait laissé : il l'a vu soupirer. Phèdre repousse ce soupçon, mais de manière à le confirmer. Thésée ne doute plus qu'Hippolyte ne soit amoureux de Phèdre, et, pour s'en assurer mieux, il charge la reine de proposer au prince la main d'Aricie ; ce qui pourrait former une situation théâtrale, s'il eût été possible de s'intéresser un moment à l'amour de cette Phèdre. Mais ici ce n'est qu'un artifice usé, qu'on retrouve dans plusieurs pièces du temps, tout aussi mauvaises. Ce n'est pas assez d'amener une situation ; il faut la fonder et la préparer de manière à produire de l'effet.

Phèdre rend compte au prince du dessein de son père, et par là lui arrache l'aveu de sa passion pour Aricie : imitation de la scène de Mithridate avec Monime. Celle de Phèdre est conduite de même ; c'est une maladroite copie d'un excellent original. La reine éclate en reproches, et prend ce moment pour lui déclarer l'amour qu'elle a pour lui. Ce *plan*, puisqu'il est question de *plan*, est-il tolérable ? Quand la Phèdre de Racine se laisse emporter à une déclaration, du moins elle se croit libre, elle croit Thésée mort : ici c'est sous les yeux

de Thésée, et à l'instant d'un retour qui devait la faire rentrer en elle-même! Il faut bien se garder de prendre à la lettre ce qu'on prétend que Racine disait : *Toute la différence qu'il y a entre Pradon et moi, c'est que je sais écrire.* C'était une manière de faire sentir de quelle importance est le style dans les ouvrages d'imagination. Il est bien vrai qu'il y a des pensées communes à l'homme médiocre et à l'écrivain supérieur ; mais quand on examine les écrits de l'un et de l'autre, on voit que leurs conceptions sont aussi différentes que leurs facultés ; et en général ceux qui écrivent mal ne pensent pas mieux qu'ils ne s'expriment.

Phèdre annonce à Hippolyte que, s'il consent à l'hymen d'Aricie, elle la fera périr. Le prince effrayé se refuse aux ordres de son père, qui demeure persuadé plus que jamais que l'amour de son fils pour Phèdre est la cause de ce refus. Dans un autre sujet, il y aurait une sorte d'adresse dans cette combinaison; mais ce qui la rend ici très-mauvaise, c'est que toute cette intrigue porte sur un fondement vicieux, sur la conduite effrontée de Phèdre, qui, telle que l'auteur la représente, n'a ni excuse ni intérêt. On voit que ce caractère et ce sujet étaient trop au-dessus de la faiblesse de Pradon. Il y a des sujets dont l'homme le plus médiocre peut se tirer ; il y en a qu'un maître seul peut manier, et Phèdre est de ce nombre. Thésée irrité se résout à bannir Hippolyte. Il dit à son confident :

Je prévois, Arcas, qu'il faudra me défaire
D'un rival insolent et d'un fils téméraire.
Je ne réponds de rien, s'il paraît à mes yeux ;
Et je veux pour jamais le bannir de ces lieux.

Pradon fait parler la nature aussi bien que l'amour. Phèdre ne peut supporter l'éloignement d'Hippolyte, et encore moins qu'il épouse Aricie. Toujours obstinée dans ses projets, elle veut perdre cette princesse.

Je me suis assurée en secret d'Aricie :
Un ordre de ma part lui peut ôter la vie.
J'ai remis ma rivale en de fidèles mains.

Et tout cela se passe à côté de Thésée! Quel rôle il joue pendant toute cette pièce! et quel oubli de toutes les bienséances! Hippolyte, inquiet de ne point voir Aricie, qui est disparue tout à coup, vient la demander à Phèdre, mais d'un ton digne du reste de la pièce.

Apprenez-moi de grâce où peut être Aricie :
Je la cherche partout, et ne la trouve pas.
Madame, tirez-moi d'un cruel embarras.
Vous savez l'intérêt de l'amour qui me presse :
Il faut, sans balancer, me rendre ma princesse.

Voici encore une nouvelle imitation de Racine. On se rappelle ce que dit Roxane à Bajazet, en parlant d'Atalide.

Ma rivale est ici : suis-moi sans différer.
Dans les mains des muets viens la voir expirer.

Phèdre dit précisément la même chose.

Je vais faire expirer ma rivale à tes yeux.

Mais ce qui convient à Roxane est bien dégoûtant dans Phèdre. Le prince se jette à ses pieds, et Thésée ne manque pas de l'y surprendre : situation que les circonstances rendent vraiment comique. Hippolyte sort sans accuser Phèdre. Alors Thésée s'adresse à Neptune, et prononce les mêmes imprécations que dans Racine. La reine, touchée de la réserve et du silence d'Hippolyte, délivre Aricie au commencement du cinquième acte; mais pour finir son rôle aussi décemment qu'elle l'a commencé, dès qu'elle apprend qu'Hippolyte est sorti, elle court après lui, et il faut avouer qu'elle ne pouvait pas faire moins. On vient annoncer à Thésée que la reine est montée sur le char, et qu'elle a suivi Hippolyte.

Agnès et le corps mort s'en sont allés ensemble.

On peut juger du ridicule d'une pareille situation et de la contenance que peut faire le pauvre Thésée : c'est là le plan qu'on voulait que Racine eût suivi. Le récit est le même pour le fond que celui de Racine, si ce n'est qu'on n'a pas reproché à Pradon d'y avoir mis trop de poésie. Phèdre s'est tuée auprès d'Hippolyte : Aricie veut en faire autant, mais Thésée ordonne qu'on l'en empêche. Cette belle production fit courir tout Paris pendant six semaines; au bout d'un an les comédiens voulurent

la reprendre, mais la mode en était passée. La pièce fut abandonnée, et depuis on ne l'a pas revue; mais en revanche on en a vu et revu beaucoup d'autres qui ne valaient pas mieux.

FIN DU TOME CINQUIEME.

# TABLE
## DES MATIÈRES.



FIN DE LA TABLE.